

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A PINTURA NA PRIMEIRA FASE DA OBRA DE
MAURICE MERLEAU-PONTY**

MÔNICA LAURA UNICKI RIBEIRO

CURITIBA
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: FILOSOFIA

MÔNICA LAURA UNICKI RIBEIRO

A PINTURA NA PRIMEIRA FASE DA OBRA DE
MAURICE MERLEAU-PONTY

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre do Curso de
Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Neves Cardim

CURITIBA

2013

Catalogação na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Ribeiro, Mônica Laura Unicki

A pintura na primeira fase da obra de Maurice Merleau-Ponty /
Mônica Laura Unicki Ribeiro. – Curitiba, 2013.
103 f.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Neves Cardim
Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Merleau-Ponty, Maurice - 1908-1961 - Pintura. 2. Pintura -
Percepção (Filosofia). 3. Pintura – Expressão (Filosofia). I. Título.

CDD 194

“é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra. Assim como observamos os movimentos de um animal desconhecido sem compreender a lei que os habita e os governa, assim também os testemunhos de Cézanne não adivinham as transmutações que ele submete aos acontecimentos e às experiências, eles são cegos para *sua* significação, para esse clarão vindo de parte alguma que o envolve por momentos. Mas ele próprio nunca está no centro dele mesmo, em nove de cada dez dias ele vê a seu redor somente a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas frustradas, restos de uma festa desconhecida. É no mundo ainda, numa tela, com cores, que lhe cabe realizar sua liberdade. É dos outros, do assentimento deles que deve esperar a prova de seu valor. Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela. Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face.”

(*A Dúvida de Cézanne*, p. 142)

Resumo

A presente pesquisa visa o tema da pintura no interior da primeira parte da obra de Maurice Merleau-Ponty, com a finalidade de mostrar a maneira pela qual o autor constrói uma teoria da expressão calcada na relação do ser com a aparência, onde a pintura surge como uma proposta viável. Para tanto, é necessário um aprofundamento na história da arte e da filosofia, que elucidará o modo pelo qual esta questão é tratada pela tradição e na contemporaneidade, para que seja possível fazer uma correlação com a crítica presente na obra merleau-pontiana. Na sequência será preciso esclarecer três pontos fundamentais para a compreensão da figura do artista segundo Merleau-Ponty: o corpo, o mundo e o outrem. Estes três pontos visam esclarecer o plano de fundo sobre o qual este projeto se põe e apontam para a questão proposta: como se forma uma teoria da expressão na filosofia de Maurice Merleau-Ponty e qual a importância da pintura nessa teoria? Na primeira parte de sua obra, Maurice Merleau-Ponty analisou o mundo e o homem pelos olhos da percepção, num esforço que coincide com o da fenomenologia, a saber, restaurar o contato primeiro e original com o mundo. Este movimento em direção ao sentido inédito é assumido com a intenção de realizar uma melhor análise da relação entre o sujeito, o outro e o mundo, abandonando tudo aquilo que acarretou em prejuízo e levantando um modo novo de compreender esta relação e o que ela implica, principalmente no que supera o caráter absoluto e objetivo, criticado por Merleau-Ponty em relação aos empiristas e intelectualistas. Entender este sistema é essencial para fundamentar o modo pelo qual a pintura interage com o mundo e com o sujeito e de que maneira as significações que surgem com as obras de arte são constituintes também desta ontologia, baseada na percepção.

Palavras-chave: Pintura, Expressão, Percepção, Fenomenologia.

Résumé

La présente recherche vise le sujet de la peinture à l'intérieur de la première partie de l'oeuvre de Maurice Merleau-Ponty, avec la finalité de montrer la manière selon laquelle l'auteur construit une théorie de l'expression calquée dans la relation de l'être avec l'apparence, où la peinture apparaît comme une proposition viable. Pour de telle façon, il est nécessaire un approfondissement de l'histoire de l'art et de la Philosophie, qui élucidera la manière par laquelle cette question fut traitée par la tradition et dans la contemporanéité, pour qu'il soit possible de faire une corrélation avec la critique présente chez Merleau-Ponty. Ensuite, il faudra d'éclaircir trois points fondamentaux pour la compréhension de la figure de l'artiste selon Merleau-Ponty : le corps, le monde et l'autrui. Ces trois points visent à éclaircir le plan de référence sur lequel ce projet se met et ils pointent en direction de la question proposée: comme se forme-t-elle une théorie de l'expression dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty et quoi serait-il l'importance de la peinture pour cette théorie? Dans la première partie de son oeuvre, Maurice Merleau-Ponty a analysé le monde et l'homme avec les yeux de la perception, avec un effort qui coïncide à celui de la phénoménologie, à savoir, restaurer le contact premier et original avec le monde. Ce mouvement en direction du sens inédit est assumé avec l'intention de réaliser une meilleure analyse de la relation parmi le sujet, l'autrui et le monde, en abandonnant tout ce qu'il a causé préjudice et en considérant une nouvelle manière de comprendre cette relation et ce qu'elle implique, principalement sur ce qu'elle dépasse le caractère absolu et objectif critiqué par Merleau-Ponty à l'égard des empiristes et des intellectualistes. Il est essentiel de comprendre ce système afin de baser la manière par laquelle la peinture se met devant le monde et le sujet et comment les significations qui apparaissent dans les oeuvres d'art sont-elles aussi constitutives de cette ontologie, basée sur la perception.

Mots-Clés: Peinture, Expression, Perception, Phénoménologie.

Lista de abreviaturas

As obras de Merleau-Ponty citadas ao longo do texto terão as seguintes abreviações:

SC – *Estrutura do Comportamento*

PhP - *Fenomenologia da Percepção*

C – *Conversas – 1948*

DC – *A Dúvida de Cézanne*

PPCF – *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*

SNS – *Sens et Non-Sens*

Sumário

Lista de abreviaturas	6
Introdução	8
Capítulo I: A Pintura e a <i>Fenomenologia da Percepção</i>	10
Parte I – O artista e o sujeito da percepção.....	10
A espacialidade do corpo próprio e a motricidade	19
Os hábitos motores do corpo próprio	21
A síntese do corpo próprio	22
Nota sobre a linguagem e o sujeito	23
Parte II – A Obra de Arte e o Mundo	27
Mundo Natural	27
Mundo Humano	37
Parte III – A Universalização do Sentido e Outrem	41
Parte IV – A Pintura e a Temporalidade.....	48
Parte V – A Expressão e o Sistema Eu-Mundo-Outrem	53
Capítulo II: A Pintura e A <i>Dúvida de Cézanne</i>	56
Parte I – A Pintura de Paul Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty	58
A vida e a obra de Paul Cézanne.....	58
A inovação de Cézanne frente ao impressionismo	61
O olhar de Cézanne frente ao percebido	66
A pintura de Paul Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty.....	69
Parte II – A Teoria da Expressão de Merleau-Ponty	75
A percepção e a pintura.....	79
A motivação e o motivo	81
A comunicação e a sedimentação	84
A potência expressiva da pintura	87
Conclusão	90
Referências Bibliográficas	93
Anexos	97

Introdução

Aproximar pintura e filosofia é uma tarefa bastante árdua, principalmente se a pintura for pensada em relação à fenomenologia, ou seja, se a pintura for pensada como um fenômeno.

A pintura ligada à filosofia foi interpretada de diversas maneiras ao longo da história da humanidade, ora como um objeto meramente decorativo, ora como um objeto histórico, passando por variadas definições e conceitos, dependendo daqueles que o formularam e do contexto no qual se encontravam.

No que se refere à fenomenologia, o valor da pintura aparece na medida em que exprime o mundo e é dele expressão, ou seja, em relação ao ser e sua definição, a pintura tem em si o próprio mundo e indica o próprio ser das coisas, pois a pintura é sempre sobre algo que é, seja um sentimento, um pensamento, um fato ou objeto. A pintura busca sempre exprimir algo.

Em seus estudos acerca dos princípios de uma fenomenologia baseada na percepção, Maurice Merleau-Ponty aborda inúmeras vezes o tema da pintura, chegando até mesmo a dedicar trabalhos específicos a ela, como *A Dúvida de Cézanne*, sobre o qual voltaremos nossa atenção.

A pintura é definida pelo filósofo sempre como algo de valor metafísico e não meramente decorativo ou que tenha por finalidade o prazer do espectador. A importância da pintura em sua obra é aparente por ela mesma ter inspirado algumas de suas teorias, ou seja, ao invés de exemplo, a pintura parece ser o princípio para algumas delas.

Tomando como ponto de partida esta recorrente referência à pintura, e nosso questionamento acerca de sua posição no interior da fenomenologia merleau-pontiana, se exemplo ou princípio, conduziremos este trabalho de tal forma que ao final possamos compreender melhor qual o papel que a pintura desempenha no desenvolvimento do primeiro período da obra merleau-pontiana.

Detendo-nos somente no primeiro período da obra, podemos focar nossa pesquisa nos momentos em que o tema da pintura foi introduzido, se tornando parte

intrínseca do desenvolvimento e do próprio movimento da obra do filósofo, ao cabo do que possamos ao final compreender o que levou Merleau-Ponty a fazer referência à pintura tantas vezes, e qual foi o sentido que essas inferências tomaram em sua obra, principalmente no que se refere à natureza e ao sujeito.

Capítulo I:

A Pintura e a *Fenomenologia da Percepção*

I

O artista e o sujeito da percepção

Desde as primeiras obras de Merleau-Ponty, *A Estrutura do Comportamento* e *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*, a pintura estava presente como um tema importante ou de relevância teórica. Não a pintura em geral, mas aquela que busca o que está por trás de nosso olhar cotidiano, o mistério que se esconde por trás da aparência das coisas. No olhar daquele que vê o mundo sem atentar para suas peculiaridades, para a face escondida das coisas geralmente somente o que é superficial e aparente é o que é visto. Para enxergar este lado escondido e buscar esses significados todos que fazem a coisa aparecer a nós, que a tornam o que ela é, é preciso, sem dúvida, um olhar minucioso e muito mais atento às próprias coisas.

Pensar a pintura é pensar também quem a faz, quem é seu criador e sendo assim o fazer pictórico remete obviamente ao artista, pois não há pintura sem pintor. Portanto, analisaremos o pintor enquanto sujeito e enquanto artista, buscando compreender como acontece na vida prática essa relação com o mundo. Para tanto, partiremos da percepção do sujeito sobre o mundo, sobre si e sobre os outros. Para Merleau-Ponty a percepção é a própria maneira pela qual o sujeito entra em contato com o mundo e com outros. Deste modo, é a experiência perceptiva nosso ponto de partida.

Em *A Estrutura do Comportamento*, a percepção é dada como que “um feixe de luz” (Merleau-Ponty, pág. 219) que faz com que os objetos apareçam para nós. Esta experiência perceptiva traz à tona um sujeito que não é objetivo, pois as experiências que tem no mundo não se encerram numa simples significação de mundo, mas vão em direção a uma unidade que é o próprio mundo, mostrando que a razão está fundada na natureza e que aquilo que é percebido, o é sempre pelo todo, pela unidade e não por suas partes. O sujeito apreende esta unidade do mundo, pois o faz sem dividi-lo em

partes, ou seja, o mundo não é visto como um conjunto de partes, mas como um entrelaçamento de fenômenos.

Para Merleau-Ponty a relação do sujeito com o mundo é de desvelamento, ou seja, o senso comum nos dá as coisas em seu caráter evidente, entretanto, o que acontece na experiência do sujeito é a apreensão daquilo que faz este caráter evidente. No caso do artista, ele está à procura, não do que já está evidente (pois desta maneira sua obra se tornaria obsoleta ou repetida), mas de um caráter mais original, que garantiria também o sentido de seu trabalho.

A experiência do artista tem uma razão para além da simples apreensão das coisas, mas a compreensão de seus significados e capacidade de expressá-los através da criação artística. Uma simples aceitação de uma experiência inicial sobre a coisa não levaria o artista ao momento da criação, mas quando está de posse dos significados, se permite criar sobre eles.

É preciso compreender mais a fundo o que caracteriza esta percepção no pensamento merleau-pontiano, já que a percepção é tão fundamental ao fazer artístico. Primeiramente, a percepção deve ser pensada a partir de dois estados, o da generalidade e o da parcialidade. A generalidade da percepção remete sempre a uma situação dada, ela vai em direção àquilo que está aquém do sujeito, àquilo que pertence não exclusivamente a mim, mas a qualquer outro que já tenha estado no mundo, sendo, por isso, anônima. Na generalidade da percepção, eu não sou o autor de nada e a coisa não é para mim totalmente clara, pois o que percebo é a sensação sobre uma existência geral.

Já a parcialidade da percepção, anônima do mesmo modo, é em relação à própria coisa que se percebe, a qual nunca aparece a nós em sua totalidade, mas como as faces do cubo, por exemplo, que nunca se mostram todas ao mesmo tempo. Correlativamente, o sujeito também está de maneira parcial no momento da percepção, não por inteiro, ou seja, nas palavras de Merleau-Ponty “o eu que vê ou o eu que ouve são de alguma maneira um eu especializado, familiares a um único setor do ser (...)” (PhP, 292).

O caráter anônimo da percepção acontece porque ela retoma as coisas que já estão dadas no mundo, sem questioná-las. A relação anônima é em relação a um sujeito que, em sua historicidade, se lança sobre as coisas, as retoma e as coloca no presente. A percepção é, portanto, como diz Merleau-Ponty, “sempre no modo do ‘Se’” (PhP, 322), ou seja, ela não é pessoal, não acontece por minha individualidade e se restringe a mim,

pois se assim fosse, não haveria comunicação, não haveria nenhum correlativo entre o mundo que eu percebo e o mundo que o outro percebe. Esta impessoalidade do ato de perceber também é verificável porque toda percepção é sempre sobre algo dado, sedimentado no mundo percebido. Este caráter da percepção é interessante para nossa análise, pois fundamenta a relação entre a obra de arte, o artista e o espectador, garantindo a validade da própria obra, como veremos no capítulo a seguir, que tratará exclusivamente da pintura.

A partir das considerações acerca da percepção como generalidade e parcialidade, Merleau-Ponty extrai a existência de um campo perceptivo, pois tudo que percebemos está acessível a nós de certa maneira, seja ela visual, tátil, etc.. Portanto, neste caso, cada sensação que tenho é em referência a algo, é sensação de algo. Isto somente é possível, segundo o pensamento merleau-pontiano, porque as coisas são sempre no espaço e porque nossas sensações nos fazem coexistir no espaço¹.

O contato com o mundo coloca o artista em contato com o objeto de seu trabalho, pois como dissemos na introdução, não se pinta nada, pode-se pintar sobre o nada, mas ainda assim seria sobre algo. As sensações corporais mostram que este contato não se refere apenas a coisas objetivas, mas também subjetivas como, por exemplo, nas telas de Van Gogh em que se percebe sua fúria e agitação pelo movimento impresso em suas pinceladas, para além do motivo ou da paisagem a sensação do artista também está expressa em sua obra. Na pintura, o espaço da tela é o espaço no qual as coisas coexistem, por meio do qual a própria tela acontece. Na tela estão as significações novas e as sedimentadas e a visão do artista sobre o mundo.

No que se refere às nossas sensações corporais e nossas impressões sobre a coisa, tanto uma quanto a outra se debruçaram sobre algum sentido dado previamente pelo mundo, um sentido aparente e geral da coisa percebida. A primeira relação de sentido com a coisa que percebemos, é que ela é uma figura sobre um fundo. Esta noção de figura sobre um fundo caracteriza o próprio fenômeno que percebo, já que quando percebo algo, ele está inevitavelmente inserido num campo. Quando a figura e o fundo

¹ De acordo com Merleau-Ponty: “toda sensação é espacial, nós aderimos a esta tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada, pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço.” (PhP, 298).

² De acordo com Merleau-Ponty (PhP, p. 25) sobre a questão das qualidades da coisa, pode-se dizer, por exemplo, que: “essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra

formam um campo homogêneo, a percepção é a única relação efetiva entre o sujeito e objeto.

Em *A Estrutura do Comportamento* (SC, 124), Merleau-Ponty diz que esta função de figura sobre um fundo é própria do mundo percebido, pois a compreensão do percebido só se dá nele mesmo, assim, figura e fundo não são apenas fenômenos fisiológicos, justamente por percebemos a figura sobre um fundo e não fora dele. A percepção do mundo e das coisas na estrutura figura sobre um fundo é primitiva, pois desde que começamos a perceber o mundo, as coisas nos aparecem como figuras sobre fundos.

Quanto ao objeto da percepção, o qual é sensível e compreende em si as qualidades que são apreendidas pelo sujeito da percepção², vê-se que cada elemento da coisa que se percebe possui significações que a habitam, e que qualquer diferença no ato da percepção, por menor que seja, transforma ou acrescenta sentido naquilo que se apreende. Portanto, o sentir não é evidente, pois a evidência só se dá quando se ignora o ato perceptivo ou quando se admite o caráter habitual das coisas, ou seja, as coisas se tornam evidentes para nós porque esquecemos, maquiemos seu caráter original como se tivéssemos deixado de ver este caráter.

Conforme o pensamento merleau-pontiano, a percepção de um objeto nunca é totalmente determinada, principalmente se pensarmos na parcialidade da percepção, pois nosso campo visual é sempre limitado, há sempre algo que se esconde, ou que não nos aparece devido ao próprio campo em que está inserido. Assim, o mundo é indeterminado, e neste sentido nunca será de total imanência ao sujeito que o percebe, pois o sujeito nunca estará de posse de todas as significações possíveis do mundo.

Entretanto, há o sensível, aquilo que é percebido por mim, por meu corpo, por meus sentidos e sobre os quais eu tenho estas sensações que são inexprimíveis. A coisa se dá para mim, portanto, pelo conjunto que percebemos nela, possibilitando a associação contingente dessas sensações, ou seja, uma associação sem determinações prévias e que ocorre de acordo com o movimento de cada objeto frente a mim. Pode-se melhor compreender essa percepção da coisa com o exemplo merleau-pontiano (PhP,

² De acordo com Merleau-Ponty (PhP, p. 25) sobre a questão das qualidades da coisa, pode-se dizer, por exemplo, que: “essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos de luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. Aliás, a cor só é determinada se se estende em uma certa superfície; uma superfície muito pequena seria inqualificável.”

40): caminhando por uma praia, em direção a um barco encalhado, não percebo de maneira determinada tudo o que compõe a estrutura do barco, mas sinto como que um anúncio do próprio objeto, o qual me diz que ele mudará diante de minha percepção, e de repente tudo se confirma conforme o anunciado, tudo se organiza nesse conjunto, no qual percebo então semelhanças e contiguidades. Isto acontece porque há uma estrutura nas coisas que é de tal maneira, que garante que seu sentido seja resguardado, independente do modo pelo qual as percebamos e que a cada percepção, um sentido novo seja incorporado ao que já o antecedia. Por exemplo, uma árvore possui uma estrutura particular que, independente de como a percebo, mantém essa estrutura, o que muda é que a cada percepção nova sobre ela, seu sentido se altera para mim.

Quando o artista cria sua obra, as significações que compõe o objeto estão lá também, permitindo que a montanha seja ela mesma em diversas telas, por exemplo³. Por isso uma obra de arte não é imitação e por isso ela contém em si o mundo e é muito mais que uma figura sobre um fundo ou uma representação⁴, ela é uma maneira de o ser ter acesso ao mundo.

A possibilidade de se pintar várias vezes o mesmo motivo e ainda assim mostrá-lo de uma maneira diferente é justamente porque o mundo continua sendo horizonte para minha percepção, ou seja, uma paisagem não é a mesma em diferentes momentos de minha experiência perceptiva. A percepção só dura no momento em que acontece, depois já não é mais a mesma, é outra percepção sobre a coisa. Ora, à consciência perceptiva não é simplesmente dado um passado de significações, mas este passado é retomado e reativado, como se estivesse sendo ruminado pela consciência perceptiva para que a experiência seja vivida uma vez mais. Nossa consciência perceptiva se vale de nosso conhecimento prévio sobre a coisa e daí percebe algum elemento que não havia percebido anteriormente.

Por isso, quando vemos novamente uma paisagem ela não é a mesma, já que não apenas me recordo dela, mas ela é reativada em minha experiência, ou seja, tudo aquilo que já percebi – no passado – não é mera lembrança em mim, mas uma

³ Ver anexo 01.

⁴ Segundo Tassinari nos coloca, “o espaço do mundo em comum não é uma imitação. Ele é o espaço compartilhado por todos e, nesta condição, é impossível de ser imitado. Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, emprega o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.” (Espaço e Obra – Ensaio sobre a Arte Moderna, p. 68).

experiência que posso reviver através de minha experiência perceptiva. Quando Merleau-Ponty afirma que “para que eu reconheça a árvore como uma árvore, é preciso que, abaixo desta significação adquirida, o arranjo momentâneo do espetáculo sensível recomece, como no primeiro dia do mundo vegetal, a desenhar a ideia individual desta árvore.” (PhP, 75), é este arranjo momentâneo do sensível que caracteriza a percepção em relação ao sentido original das coisas, mesmo quando já percebemos anteriormente o objeto em questão. É esta capacidade de reviver, de reativar as experiências já vividas que possibilita ao artista criar e recriar diversas vezes o mesmo motivo, mostrando algo diferente a cada vez, uma face nova de uma mesma coisa.

Este arranjo do sensível acontece através de nossos sentidos, na percepção que temos do mundo, ou seja, nossos sentidos possuem esta função perante o mundo que desvela, pois podemos perceber o mesmo objeto em situações diferentes e ter sobre ele impressões diferentes, como uma roda que está encostada não possui para minha visão o mesmo sentido que uma roda que sustenta uma carroça, por exemplo. Meu corpo possui um sentido neste processo que não é o de simplesmente ser um mecanismo ou um instrumento do Eu ou da alma, o sentir do corpo faz com que ele mantenha uma relação, se comunique com o mundo no qual vive e com outros seres, outros sujeitos. Desta maneira, o corpo deixa de ser um objeto entre objetos, um exterior sem interior e passa a ser visto em seu caráter subjetivo⁵, como um ser sensível ao demais e aberto à experiência do mundo, habitando nele e criando sua própria historicidade, na medida em que deposita no mundo suas experiências perceptivas.

O corpo do artista é seu veículo, assim como sugere Merleau-Ponty quando diz que o corpo é um veículo do ser no mundo. O corpo possui um caráter psicofísico que nos faz compreendê-lo para além da concepção objetiva e além da concepção intelectualista, que o tem como um simples mecanismo da alma. Contudo, para Merleau-Ponty, os estudos sobre casos de ‘membros fantasmas’ (membros amputados que ainda são percebidos pelo sujeito)⁶, mostram que o corpo é mais do que mero

⁵ Segundo Merleau-Ponty: “em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe.” (PhP, 317).

⁶ Sobre a ocorrência do membro fantasma, Merleau-Ponty traz à luz duas facetas do corpo, a saber, um corpo que é habitual e um corpo que é atual. O corpo habitual continua a agir da mesma maneira que agia antes de ter um membro amputado, como se não percebesse sua ausência; simplesmente ignora sua perda.

instrumento, ele possui uma espécie de poder que lhe é próprio. Não mais um instrumento da alma, o corpo é capaz de criar e de produzir coisas. O corpo mostra que possui intenções, sensações e, até mesmo, uma espécie de memória corporal. Todos estes aspectos remetem a este poder do corpo, sua intencionalidade.

Esta intencionalidade motora revela um saber que é do corpo, pois quando vejo um mosquito, por exemplo, meu braço já se levanta em direção a ele para que minha mão o espante⁷. Entretanto, no intervalo mínimo que há entre o momento em que percebo o mosquito que me pica e o momento em que o afasto de mim, meu corpo não precisou esperar que eu analisasse a situação e então decidisse o que fazer, para lançar a ordem cerebral ao meu membro que executaria então a tarefa. Ao contrário, o corpo parece saber como deve reagir sem qualquer comando prévio do intelecto e mesmo assim, ainda há consciência do ato executado. É isso que o distingue dos demais objetos e que nos mostra que o corpo possui essa intencionalidade que é original e distinta do conhecimento, que há, portanto, potencialidade motora no sentido em que o corpo faz

O corpo atual conhece sua condição, entretanto, acredita ainda sentir o membro ausente. O doente não é capaz de representar o que sente, pois para ele a sensação é real. Em outras palavras, para nós o doente *acredita* que sente; para o próprio doente ele realmente sente. A análise de Merleau-Ponty acerca do membro fantasma tem como consequência uma ambiguidade pertencente ao corpo, ou seja, o corpo admite em si tanto um caráter de ausência quanto de presença. Entretanto, como observa Moutinho em *Razão e Experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty* (2006, 121), tanto a ausência quanto a presença são ambivalentes, pois ao contrário, estariam no plano da objetividade, ou seja, nem num caso nem em outro, esta condição está efetivamente determinada e o sujeito se afirma enquanto ser no mundo. A ambivalência acontece devido a ambiguidade do tempo, na medida de um passado que nunca se esgota totalmente. Na ambivalência do corpo habitual percebemos a existência anônima do sujeito, já que o corpo esboça em si um passado que é quase presença, quase existência. Há, portanto uma comunicação explícita entre o corpo e a consciência e, consequentemente com o mundo, provando que o corpo está aquém de um mero caráter de utilidade, pois esta comunicação entre o corpo e o sujeito ressalta o caráter intencional do corpo em direção ao mundo.

⁷ Para a psicologia da Gestalt, essa reação corporal é indiretamente anatômica e decorrente da resposta do nosso sistema nervoso, e ainda depende do meio comportamental e do meio geográfico. De acordo com Koffka, em *Princípios da Psicologia da Gestalt* “em condições normais, portanto, certos resultados no campo comportamental só se verificam através de resultados correspondentes no meio geográfico” (pág. 379). Merleau-Ponty analisa a obra de Koffka acerca dos campos comportamental e geográfico: “a noção de meio geográfico define o conjunto das realidades efetivas nas quais o indivíduo se move; a noção de circunstância de comportamento, o conjunto das realidades nas quais ele acredita que se move; essa distinção é válida para todos os casos, pensando-se o que quer que se pense da consciência.”, (*Merleau-Ponty na Sorbonne: Resumo de Cursos- Psicossociologia e Filosofia*, p. 183).

uso de certo saber que independe das capacidades intelectuais⁸. É este corpo que Merleau-Ponty denomina ‘corpo próprio’.

O corpo próprio não pode ser contemplado por mim, justamente por não estar diante de mim, mas por estar comigo. Ora, quando observo qualquer paisagem, sei que a percepção que tenho depende da perspectiva visual ou de localização que me é dada deste objeto ou paisagem, como no exemplo da visão do campanário de uma igreja, que de acordo com Merleau-Ponty, a percepção que tenho apreendendo a vista de minha janela é distinta da que teria por outro ângulo de visão. A contemplação que tenho sobre esta paisagem não é a mesma, nem ao menos é possível, em relação a meu corpo, pois não posso observá-lo ele mesmo. O modo que percebo meu próprio corpo é através dele mesmo, ou seja, é me tocando que sou tocado e que me percebo enquanto corpo tátil (PhP, 135). Ao mesmo tempo, meu corpo nunca será totalmente conhecido ou constituído por mim, justamente por não ser observável como um objeto, mas conhecido na medida em que percebe. Nestas condições, o que se percebe é o caráter de flexibilidade do corpo, ou seja, esta relação de mim comigo mesmo, de meu corpo com ele mesmo e com o mundo, o que o torna mais veículo e menos instrumento do ser.

O corpo é o que leva o artista a ter contato com o mundo, bem como nos leva a todos. Entretanto, a relação do artista com seu corpo é essencial para o fazer pictórico, pois cada percepção corporal contribui de maneira significativa para o curso de sua obra⁹. O corpo do artista lhe dá o sentido que comporá sua obra, pois exprime o modo pelo qual ele compreende o mundo, percebe suas várias significações. Assim o artista é levado a certa estrutura, certo estilo que caracterizará sua obra.

⁸ Para confirmar essas afirmações, Merleau-Ponty analisou diversos casos de pessoas consideradas doentes como cerebelosos (PhP, p.164), por exemplo, e confirmou que mesmo não estando nas condições consideradas normais, esses doentes também manifestavam essas intenções motoras, mesmo que não lhes fosse possível chegar a sua realização final com o êxito de uma pessoa dita normal ou sem deficiências físicas ou mentais. Em *A Estrutura do Comportamento* (SC, 93), Merleau-Ponty ressalta ainda que os doentes se voltam às situações concretas, e não mantêm como nós relações abstratas como de conjunto ou de figura sobre um fundo, por exemplo.

⁹ Segundo Argan, em relação à abordagem que Cézanne dá para a questão da sensação em sua pintura, “seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante um processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém, como ainda torna-se ainda mais precisa, organiza-se, revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura.” (*Arte Moderna*, p. 110).

Outro aspecto que não faz do corpo um mero objeto são as sensações que ele tem, como no exemplo merleau-pontiano, quando tenho uma dor no pé, não estou simplesmente estabelecendo uma relação de causa e efeito, mas apontando a existência de uma dor em certo “espaço doloroso” (PhP, 138). Este exemplo mostra que a maneira que o corpo se dá para a percepção de si mesmo, não é igual ao modo como os objetos se dão à percepção. Também não é igual o modo que movo os objetos e que meu corpo se move. Merleau-Ponty diz na *Fenomenologia da Percepção*, que a relação que existe entre minha decisão e o movimento que meu corpo executa é como que de uma magia, a qual nem a ciência nem a psicologia conseguem explicar (PhP, 139), que confirma ainda mais que o corpo possui um saber que é somente seu. É também pelo movimento que o corpo habita um lugar no espaço e no tempo, e ainda, é no movimento que o sujeito visa o mundo. Contudo, a motricidade do corpo nos serve com o propósito de afastar a noção de corpo como objeto e para introduzir a intencionalidade motora que o corpo possui, a qual é a própria expressão do corpo, através dos gestos, sensações e manifestações e que o coloca em comunicação com o mundo. Merleau-Ponty diz que:

“nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo.” (PhP, p. 278).

Ao sujeito merleau-pontiano cabe, portanto, esta atividade, que é também motivação, pois na tarefa de apreender o mundo, relaciona e analisa sempre o interior e o exterior e é não somente uma consciência passiva, mas também ativa, na medida em que vive no mundo, compartilha as significações já sedimentadas na sociedade em que vive, mas também cria novas significações¹⁰. Conceber as sensações do corpo como diferenciais na experiência da percepção era importante tanto para Cézanne quanto para Merleau-Ponty, principalmente para o fundamento da obra de cada um, do pintor e do filósofo. Para o pintor era imprescindível para que sua obra chegasse o mais perto

¹⁰ É preciso ressaltar que o corpo não deixa de ser pensado em seu caráter natural, mecânico, mas vai adiante, pois é pensado também como este corpo dotado de intencionalidade. Como coloca Caminha, no artigo *Corpo, Motricidade e Subjetividade em Merleau-Ponty*, “o corpo humano possui uma existência ambígua. Portanto, ele é, ao mesmo tempo, objeto, submetido às leis mecânicas da natureza, e sujeito, construindo gestos expressivos que realizam movimentos intencionais, portanto livres.” (in *Merleau-Ponty em João Pessoa*, p. 40).

possível da realidade. Para o filósofo a sensação é parte constituinte da sua formulação sobre a fenomenologia, principalmente sobre o modo de ser dos sujeitos no mundo.

A espacialidade do corpo próprio e a motricidade

Ainda é necessário compreender de que forma o sujeito conhece seu próprio corpo. O sujeito percebe que seu corpo não é simplesmente um conjunto de várias partes isoladas, mas que há uma espécie de esquema que une todas as funções corporais¹¹. Compreender o esquema corporal é compreender a percepção do corpo próprio.

Por sua espacialidade, o corpo assume uma unidade e mesmo sem enxergar muitas partes de meu corpo, sei que lá estão. Entretanto, a espacialidade do corpo próprio não é como a espacialidade das coisas e dos objetos, a qual é exterior e se refere à posição, mas a espacialidade do corpo é em relação à situação, ao que Merleau-Ponty denomina espacialidade de situação (PhP, 146). Ou seja, percebo a espacialidade de meu corpo na medida em que ele se movimenta no mundo como, por exemplo, quando me apoio em alguma mureta, toda minha atenção está no apoio de meus cotovelos, braços e antebraços na pressão contra o muro, mas não segue disso que todo o resto de meu corpo se exclua momentaneamente.

Ao contrário, o esquema corporal no qual o corpo se enquadra é a maneira de colocá-lo no mundo, pois é na ação de seus gestos que a espacialidade do corpo acontece. É no movimento que o corpo próprio se estabelece enquanto espacialidade, ou seja, enquanto habitante do espaço e do tempo também. O corpo, portanto, não se resume a um conjunto mecânico de órgãos, mas a um corpo que possui uma unidade e uma intencionalidade motora. Mesmo no caso de doentes, que não reconhecem um objeto que lhes toca a pele, por exemplo, ainda se percebe que possuem um corpo fenomenal que responde às necessidades do próprio corpo, ou seja, este mesmo doente

¹¹ Merleau-Ponty utiliza como exemplo os casos de aloquiria: “por exemplo, para que o esquema corporal nos faça compreender melhor a aloquiria, não basta que cada sensação da mão esquerda venha a se colocar e a se situar entre imagens genéricas de todas as partes do corpo, que se associariam para formar em torno dela como que um *desenho* do corpo em sobreposição; é preciso que essas associações sejam reguladas a cada momento por uma lei única, que a espacialidade do corpo desça do todo às partes, que a mão esquerda e sua posição esteja implicada em um *desígnio* global do corpo e tenha ali a sua origem, de forma que ele possa de um só golpe não apenas se sobrepor a ela ou baixar sobre ela, mas ainda tornar-se a mão direita.” (PhP, 145).

que não sabe indicar o objeto que lhe toca, leva a mão em direção ao local que um mosquito lhe pica a pele¹². O corpo se mostra em seu movimento concreto, independente de qualquer consciência tética do mundo.

Todavia, o movimento concreto refere-se ao mundo que é dado ao sujeito, ao contrário do movimento abstrato, que é movido pelo mundo construído pelo sujeito. O movimento concreto acontece baseado naquilo que já está sedimentado, dado a nós como, por exemplo, quando aceno para um taxista parar seu veículo, há a compreensão geral deste gesto pelo outro. Já o movimento abstrato é uma variação, uma construção acima do que nos é dado, ou ainda, é uma modificação do que está dado, exigindo reflexão para ser compreendido. Por exemplo, podemos citar um gesto que pretenda passar um código de aflição. Não há nenhum gesto dado que seja válido e reconhecido por todos os sujeitos que passe esta mensagem, por isso é preciso que aquele a quem o gesto se refira reflita e interprete o gesto. Ainda podemos pensar que um gesto conhecido pela maioria das pessoas ao redor do mundo, pode ser desconhecido em algum vilarejo afastado ou isolado de cidades. Neste caso, os gestos – conhecidos pela maioria, mas não pelos sujeitos envolvidos - também deverão passar por um processo de reflexão e reconhecimento dos sujeitos.

Essas funções do corpo ligadas ao movimento, como os gestos, elucidam nossa relação com o mundo e com o próprio sujeito de várias maneiras como, por exemplo, a comportamental e a fisiológica, mostrando ainda como se funda a unidade entre nossos sentidos e nosso intelecto. A compreensão da espacialidade do corpo e de sua motricidade permite que façamos a relação entre o que o pintor sente, o que ele exprime em sua obra e o que nós, enquanto espectadores, recebemos e interpretamos.

¹² A respeito da motricidade e da relação do sujeito com o corpo, Merleau-Ponty explica que: “o doente picado por um mosquito não precisa procurar o ponto picado e o encontrar à primeira tentativa porque não se trata para ele de situá-lo em relação a eixos de coordenadas no espaço objetivo, mas de atingir com sua mão fenomenal um certo lugar doloroso de seu corpo fenomenal, e porque entre a mão enquanto potência de coçar e o ponto picado enquanto ponto a ser coçado está dada uma relação vivida no sistema natural do corpo próprio.” (PhP, 153). Com este exemplo, percebe-se a intencionalidade do corpo, que se move no espaço e no tempo enquanto uma potência em direção ao mundo e aos objetos.

Os hábitos motores do corpo próprio

Do mundo adquirido sustentamos os hábitos, que através de nosso poder enquanto seres no mundo, fazemos com que participem da amplitude de nosso corpo próprio. Os hábitos motores podem ser compreendidos como aqueles que nos permitem tocar um instrumento ou datilografar, como nos exemplos sugeridos em *A Estrutura do Comportamento*, entretanto, no caso de tocar um instrumento, o hábito vai muito além de sua característica motora, pois os instrumentistas nos mostram que é possível improvisar até mesmo quando não conhecem determinado instrumento, e o hábito motor passa a ser expressão do corpo. Desta maneira, os hábitos nos mostram uma compreensão do corpo, que pode ser entendida ainda com outro exemplo de Merleau-Ponty, agora da *Fenomenologia da Percepção*, que trata da bengala para o cego, a qual passa a ser como que um segmento do corpo do sujeito.

O hábito não é simplesmente uma aquisição do intelecto, mas antes disso é uma aquisição motora, possibilitada pela apreensão das significações que o movimento traz consigo. Enquanto aquisição motora, o hábito pode ser compreendido como uma sedimentação do corpo próprio, pois é algo adquirido e instaurado por ele. De acordo com Merleau-Ponty é “uma apreensão motora de uma significação motora.” (PhP, 198). O hábito que segue do uso de instrumentos como uma bengala, um chapéu ou um automóvel, mostra que podemos mudar e nos adaptar a novos instrumentos e, acima de tudo, que é através de nosso corpo que conhecemos e vivemos no mundo.

Na *Fenomenologia...* Merleau-Ponty retoma o exemplo dos instrumentistas que tomam posse do valor, da potência musical. Um violonista toca como se o instrumento fizesse parte de seu corpo, e não como se fosse meramente um objeto no espaço. O hábito revela então o caráter expressivo do corpo próprio, mas não como um mecanismo de expressão, mas sim como um movimento expressivo. A partir deste caráter expressivo é que o corpo projeta as significações, as lança no mundo e efetiva a existência das próprias coisas.

O corpo faz, portanto, nossa mediação com o mundo, sendo ele um “espaço expressivo” (PhP, 202) no qual as coisas são projetadas a mim. Além disso, é o corpo que faz com que tenhamos um mundo e nele vivamos, criamos novos significados e compartilhamos os velhos, fazendo com que esse mundo natural seja também cultural.

A síntese do corpo próprio

O corpo mostra, a partir da motricidade, que possui uma intencionalidade própria e que é através desta que ele visa o mundo, as coisas e os outros. O corpo revela uma espacialidade original que compõe o próprio ser, que é no espaço e não simplesmente está nele. A espacialidade faz com que o corpo se realize enquanto tal e enquanto unidade que é. Merleau-Ponty, em referência ao neurologista e psiquiatra francês Jean Lhermitte e sua obra *L'image de notre corps*, afirma que “cada um de nós se vê como que por um olho interior que, de alguns metros de distância, nos observa da cabeça aos joelhos.” (PhP, 207). Desta maneira, à medida que me dou conta de meu próprio corpo, através desta percepção interior de mim mesmo, efetiva-se esta unidade do corpo. Portanto, meu corpo não está diante de mim, ao contrário, eu sou meu corpo. A percepção do corpo próprio interpreta a si mesma e o que garante o saber do corpo sobre si mesmo é o estilo dos gestos, que caracteriza a configuração do corpo (PhP, 208). Por este motivo o corpo é comparado, por Merleau-Ponty à obra de arte, que por seu estilo diz quem é seu autor. O exemplo merleau-pontiano traz o conjunto da obra de Cézanne, que a partir da percepção e da análise que tenho das obras, chego a um único Cézanne existente, não a vários Cézannes possíveis. Da mesma maneira, o corpo se reconhece por seu estilo de gestos em uma unidade existente, não em várias partes do mesmo. E o hábito destes gestos, realiza uma espécie de síntese do corpo próprio. Da mesma maneira que “não se pode distinguir a expressão do expresso” (PhP, 209), assim também é com o corpo e seus gestos, seus hábitos, ou seja, não podemos separar o que é o corpo e o que é seu estilo, pois são um só. O hábito faz com que o corpo incorpore em si estes gestos, tornando-os tão naturais que parecem pertencer ao corpo desde sempre.

Retomando o exemplo da bengala, que é um hábito motor e unindo-o a noção do estilo dos gestos (da percepção do corpo próprio), podemos dizer que ele torna-se também um hábito perceptivo. Enfim, a síntese do corpo próprio é aberta, não se encerra em si mesma, pois se percebe que o esquema corporal está sempre se reorganizando, a partir da experiência perceptiva do corpo próprio, que passa de um eu penso para um eu posso, ou que ao menos caminha em direção a isso. Nosso corpo irá sempre se deparar com novas redes intencionais, com novos significados e dados sensoriais, de tal maneira que é impossível pensar numa síntese fechada, mas sim numa síntese aberta e passiva que contemple a capacidade do corpo de reorganizar tudo aquilo

que está a sua volta e que compõem o mundo que habita. Desta maneira, através da percepção, o corpo é capaz de novas significações sobre a mesma coisa.

Há ainda outro ponto nesta questão entre o percebido e a percepção: ambos coexistem espaço-temporalmente, pois, de acordo com Merleau-Ponty, “a percepção me dá um “campo de presença”¹³ no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: a dimensão aqui-ali e a dimensão passado-presente-futuro.” (PhP,357). Quando percebo, tanto eu quanto o percebido estamos situados no espaço e também no tempo, na medida em que o passado próximo é retomado e o presente projeta o futuro. Assim como numa obra de arte, na qual aquele que pinta e aquele que a contempla se situam num espaço e num tempo comuns a ambos.

O corpo mostra-se, portanto, situado no mundo, tanto espaço quanto temporalmente, e é nele que suas relações perceptivas acontecem através de suas experiências. Estas experiências perceptivas mostram que o sujeito não é um objeto, pois possui um corpo próprio, dotado de intencionalidade e que o coloca no mundo não como um sujeito passivo, mas como um sujeito capaz de criar, de expressar e de se comunicar através da linguagem.

Neste primeiro período da filosofia de Merleau-Ponty, a linguagem está no corpo próprio, em sua intencionalidade, motricidade e capacidade de expressão. A linguagem neste período não deve ser pensada separada da percepção.

Nota sobre a linguagem e o sujeito

É preciso lembrar que a primeira fase da obra merleau-pontiana é extremamente fundada na percepção e nos conceitos que dela provém como, por exemplo, o corpo próprio. Na exploração destes conceitos e em sua relação com o mundo, surge a questão da linguagem. É em meio a dicotomia entre o sujeito e o objeto, que Merleau-Ponty analisa a questão da linguagem, partindo da fala e da expressão das significações.

No último capítulo da primeira parte da *Fenomenologia da Percepção (O corpo como expressão e a fala)*, as considerações sobre a fala e a palavra levam-no para a questão da expressão, ou seja, a expressão presente tanto na fala, quanto nas demais linguagens, mostrando que as significações se efetuam e se realizam neste processo

¹³ Referência que Merleau-Ponty faz à Husserl. Nota nº 30, capítulo *O Espaço*.

expressivo do corpo do sujeito. Todos os atos de expressão do corpo são e foram formadores das significações disponíveis.

A fala e a palavra estão relacionadas com as significações sedimentadas, pois aprendemos a falar a partir da repetição das palavras, após ouvir dos outros sujeitos essas mesmas palavras. É através da fala instituída e falada pelo adulto que a criança tem seu primeiro contato com a fala sedimentada. Mas quando aprendemos a articular as palavras e elas são assumidas não como meros sons, mas como significados que podem ser trabalhados, a fala se transforma e passa a ser dotada de intencionalidade, passa a ser falante. A fala falante se caracteriza por ser a primeira intenção significativa, ou seja, a intenção de significar no momento em que ela acontece, em seu estado nascente. Já a fala falada é aquela que se utiliza das significações dadas pela fala falante, significações já adquiridas, disponíveis no mundo cultural, sedimentando as significações dadas pela fala falante.

A fala mostra a capacidade de expressão do corpo, não se prendendo apenas a uma capacidade motora. É a partir da denominação dos objetos através da fala que o sujeito usa a linguagem para se relacionar com o mundo sensível, fazendo com que a linguagem mostre a significação vivida da coisa. A fala não é uma determinação vazia em forma de denominação verbal, mas é uma linguagem que diz o que a coisa é para o sujeito.

Dizer que a linguagem é expressão é dizer que “toda linguagem se ensina por si mesma e introduz seu sentido no espírito do ouvinte” (PhP, 244), é dizer que ela mesma cria sua significação e a torna compreensível para o sujeito. Neste sentido é que a linguagem não designa a coisa, mas torna seu significado presente para o sujeito. O significado habita a fala, tornando a comunicação possível. Quando o significado habita a linguagem, ela é uma “operação de expressão” (PhP, 248), que torna o expresso inseparável da expressão, como numa tela, na qual vemos o motivo, não um conjunto de cores e formas, ou ainda como, por exemplo, numa peça de teatro, na qual não pensamos durante a encenação, o ator separado da personagem, mas ambos como um só. A linguagem como operação de expressão faz com que a significação expressa se torne realidade, pois ela realiza, efetua a significação. E é a partir destas expressões que se efetua que novas podem ser realizadas, pois “a nova intenção significativa só se conhece a si mesma recobrando-se de significações já disponíveis, resultado de atos de expressão anteriores” (PhP, 249).

Assim, para comunicar-se, o sujeito utiliza as sedimentações da linguagem já instituídas por estas operações expressivas. Entretanto, por trás da comunicação há o silêncio, e é preciso que ele seja rompido pelo gesto para que haja comunicação:

“nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe este silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo.” (PhP, p. 250).

O gesto que rompe o silêncio é justamente o ato, a operação da expressão, e é com este ato que visamos e percebemos o mundo no qual vivemos. Por isso a afirmação de que a significação da fala (enquanto operação de expressão) é um mundo. É “um mundo” e não “o mundo”, por não ser determinado.

A compreensão dos gestos é possível porque a significação está no próprio gesto, ou seja, um gesto de dor, por exemplo, não nos faz refletir, pensar sobre a dor, mas ele é a própria dor, como no exemplo sobre a cólera, utilizado por Merleau-Ponty (PhP, 251). O sentido do gesto é sempre compreendido pelo outro, que enquanto espectador reconhece em meus gestos, condutas suas. Em outras palavras, eu reconheço no outro sua cólera por reconhecer a cólera como um gesto recíproco em mim. É no gesto que reconheço que as intenções de meu corpo também estão presentes no corpo de outrem. Quando o outro compreende meus gestos, é como se ele me afirmasse, da mesma forma o inverso, ao compreendê-lo, eu o confirmo enquanto outro. Esta reciprocidade entre eu e o outro na compreensão dos gestos é o que Merleau-Ponty chama de “reconhecimento cego”, que efetiva o corpo como aquele pelo qual o sujeito percebe o mundo e compreende os outros. Este reconhecimento ainda garante um mundo comum aos sujeitos, no qual podem se comunicar e compartilhar suas experiências sobre o mundo sensível.

Seja qual for a forma de expressão do sujeito, a linguagem é sempre uma tomada de posição do próprio sujeito em relação ao mundo de suas significações. Há uma unidade expressiva que permite ao sujeito se comunicar e constituir um mundo cultural, no qual a comunicação e a criação se efetivam. O que está em questão é o modo pelo qual o sujeito dá sentido às coisas, ao mundo que percebe. Através da linguagem, as significações são vividas e ressignificadas de acordo com a experiência do sujeito, o que faz com que haja uma retomada constante da linguagem sobre si mesma, ao que Merleau-Ponty chama de “milagre da expressão”, pois se apossa dela mesma e em

seguida vai além desta retomada. Ela reitera, ressignifica o que já está dado a nós como sedimento do mundo cultural.

Isso é possível porque o sujeito se engaja no mundo com seu corpo e não somente o percebe, mas vive nele, o exprime através das operações de expressão, em seus atos de criação, reflete sobre ele.

Neste sentido é que o sujeito constitui o mundo, lançando significações nele e as retomando para relançá-las no mundo. Assim o sujeito habita o mundo e deposita nele suas experiências.

II

A obra de arte e o mundo

O mundo percebido se caracteriza por sua facticidade, ou seja, há um mundo e não temos argumentos contra isso, ou seja, não podemos negar sua existência já que nele vivemos. É fato que tudo está no mundo: as coisas e os sujeitos que o habitam. Ele se assinala por ser o fundo de nossas experiências, ou seja, é o mundo percebido, em sua totalidade aberta, que possibilita e que dá unidade à nossas experiências. O mundo é também a inspiração do artista, é o mundo visível que é transformado em obra pelo pintor, que o expressa da maneira que o percebe¹⁴. A relação entre a obra de arte e o mundo é muito íntima, pois quando o artista expressa sua visão sobre o mundo, é aos outros que ele atinge, é com o espectador que ele divide o que vê do mundo. Buscaremos compreender então o que é este mundo, justamente visando clarear como se dá esta relação entre o artista e o mundo nas teses de Merleau-Ponty.

O mundo percebido é visto pela fenomenologia merleau-pontiana sobre dois aspectos: o mundo natural e o mundo humano:

Mundo natural

Podemos afirmar, de início, que o mundo natural é este ao qual somos levados por nosso corpo a perceber, é o mundo sensível. O corpo está sempre em contato com o mundo, o apreende, percebe e até mesmo constitui, na medida em que cria novas significações de mundo. Este contato do sujeito com o mundo é decisivo para compreendermos essa relação do artista com o mundo e o próprio mundo natural.

Tomemos por princípio que o sujeito mantém seu contato com o mundo por meio da experiência perceptiva, tendo como veículo o corpo próprio. O sentir, a percepção do corpo dá para o sujeito as primeiras formas de contato com as coisas, já

¹⁴ A relação do artista com o mundo se dá através do corpo, como vimos no início deste capítulo quando tratamos da relação do sujeito com o mundo que está ao seu redor. De acordo com Slatman, “Quando o pintor pinta, quando ele transforma o mundo visível em um quadro, ele ‘expira’ este mundo que o ‘inspira’ com seu corpo.” (*L'Expression au-delà de la Représentation*, p. 190).

que com a percepção pode-se perceber a existência do sensível. A percepção não invade o sensível, mas mantém com ele uma relação de troca de sentido, que vem mais para fornecer dados, se podemos assim dizer, do que para determiná-lo, ou seja, quando percebo o azul do céu (PhP,289), por exemplo, eu não reúno um conjunto de sensações para determinar este azul, mas as sensações que tenho ao percebê-lo fazem com que o azul do céu se constitua a mim como um existente.

No momento em que minha percepção acontece ela é anônima e exclusiva, como se guardasse de mim um saber primordial a respeito do sensível. Isto mostra o mundo como uma totalidade aberta, cuja síntese nunca será possível, nunca será acabada, pois a cada vez que eu perceber, novas significações surgirão a respeito da coisa que percebo, confirmando a parcialidade da percepção, ou melhor, confirmando que sempre haverá algo novo para perceber e que nenhuma significação da coisa é a única possível.

Enfim, a ipseidade daquilo que percebo nunca será alcançada, pois há sempre algo a ser descoberto. Consequentemente, a pintura também nunca se esgotaria, na medida em que o pintor pinta o mundo e as coisas que nele estão, nas suas significações mais variadas. Portanto, por mais que se pinte inúmeras vezes o mesmo motivo, nunca se esgotarão as possibilidades de pintá-lo de uma maneira diferente uma vez mais.

Há algo que garante que o motivo do artista seja reconhecido também pelo espectador como a mesma coisa, ou por exemplo, que o azul que eu vejo é também visto pelo outro como azul (não exatamente o mesmo azul, mas ainda assim azul). Sabendo que o corpo possui os órgãos dos sentidos e que há uma unidade entre eles que permite uma comunicação intersensorial, podemos citar, por exemplo, a sensação da temperatura na cor, dizemos que existem as cores quentes e as cores frias, ou ainda, temos uma sensação tátil a partir da visão de algo, como quando sentimos a viscosidade de uma lesma apenas olhando para ela.

Esta comunicação entre os sentidos, que recai numa unidade, mostra que há nas coisas um núcleo significativo que permite que, por mais que os sujeitos não enxerguem da mesma maneira a cor azul, ainda assim a identificam como azul. Este núcleo significativo da coisa faz com que, independente das percepções individuais, a coisa mantenha uma unidade que garante ser reconhecimento. O núcleo significativo permite que o sujeito saiba o que é uma árvore no Brasil ou na França, por exemplo, ainda que sua denominação varie de acordo com a cada lugar, com cada cultura.

O fato de cada sujeito perceber de maneira distinta a mesma coisa, mostra que nesta relação entre o mundo natural e minha experiência perceptiva, há o valor expressivo do corpo, caracterizando uma conduta do sujeito frente a este mundo. Por exemplo, há uma atitude corporal quando leio “o muro é vermelho”: sei que não é a palavra que é vermelha, mas a percepção desta palavra faz com que eu sinta para além do significado linguístico do código escrito, faz com que eu interprete e crie uma imagem em minha mente, por vezes até mesmo sensações. Isto não quer dizer que o mundo, as coisas, as palavras em algum momento sejam reduzidas às sensações corporais, ou atos de imaginação, mas que o corpo possui esta conduta perante aquilo que percebe e é que esta a maneira pela qual ele “frequenta” o mundo. De acordo com Merleau-Ponty:

“não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele.” (PhP, p. 317).

O sujeito vive no mundo percebendo pouco a pouco seus desdobramentos, conhecendo-o um pouco mais a cada percepção e lançando sobre ele novas significações. Deste modo, vivendo no mundo, vivendo suas experiências, depositando-as e reativando-as é que o sujeito cria sua própria historicidade.

É este mundo, que conhecemos em nossas experiências cotidianas que se torna o solo para as artes, na medida em que dá ao sujeito possibilidades de expressar-se infinitamente sobre ele, resgatando e criando significações ao longo da história.

A historicidade do sujeito se faz pensar em relação ao tempo, pois estamos sempre retomando as significações passadas, as ressignificando no presente e projetando-as num futuro próximo. O caráter temporal da experiência perceptiva acontece na medida em que mantenho uma relação temporal sobre os objetos, por exemplo, a mesa na qual comi hoje é a mesma que utilizei ontem e que usarei amanhã. Há um reconhecimento do objeto no movimento do tempo, ou seja, reconhecemos estes objetos na retomada do passado, na vivência do presente e na possibilidade do futuro¹⁵.

¹⁵ De acordo com Marcos José Müller, este ‘reconhecimento’ das coisas que possibilita a comunicação entre os sujeitos é possível porque “A disponibilidade da intenção comunicativa do outro (junto às palavras que dele retomo), assim como a disponibilidade do estilo do artista (junto aos traços que sua obra sedimentou) são horizontes de passado e futuro. Sem eles, as palavras por mim retomadas, ou as formas e cores por meu

Este reconhecimento somente é possível porque as significações destes objetos estão sedimentadas. A sedimentação das significações no mundo possibilita a retomada destas significações, fazendo com que possamos nos comunicar, nos compreender e até mesmo criar, indo além do que está posto à nós.

Nesta possibilidade de criação em relação ao que está sedimentado, percebemos que as coisas possuem relações de grandeza, direção, simetria, etc.. Estas relações espaciais são como que orientações ao sujeito que percebe, pois fazem com que ele seja reconhecido. Mas é preciso pensar no espaço como ele é nas relações espaciais, retomando-o, não como um espaço objetivado, “espacializado”, mas sim como “espacializante” (PhP, 328). Não podemos tomar o espaço simplesmente como o ambiente no qual as coisas estão, ou como seu atributo ou ainda como um espaço físico. Devemos pensá-lo como um espaço geométrico que é homogêneo e que permita substituições em suas dimensões sem que isso o altere, livrando-o de estar relacionado a situações específicas. Assim como o espaço é para Cézanne, por exemplo, este ser que admite que deformações sejam feitas para que se preserve a significação original da coisa. Como nos diz Merleau-Ponty:

“A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios da constituição de um mundo pleno: meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam. Esse máximo de nitidez na percepção e na ação define um *solo* perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e do mundo.” (PhP, 337).

Em alguns casos, estas orientações espaciais podem nos aparecer distorcidas, como no exemplo merleau-pontiano do rosto invertido (no qual duas pessoas encaram-se face a face em sentidos contrários, como que se uma delas estivesse de ponta cabeça), que se mostra de uma monstruosidade praticamente irreconhecível ao sujeito que percebe, mesmo que o rosto invertido seja de total familiaridade quando na posição certa, vertical (PhP, 339). Quando há esta inversão na espacialidade do sensível, o que muda também é sua significação. No caso do rosto invertido, sabemos se tratar de um rosto humano, entretanto, o fato de estar se mostrando numa maneira fora do habitual, faz com que seja tão espantoso ao olhar, ao ponto de ser irreconhecível. Este é outro motivo para nos espantarmos nessas situações, pois já possuímos sobre as coisas uma

olhar visitadas não exprimiriam uma significação, não revelariam uma totalidade, para além do que cada palavra e cada forma encerra no espaço.” (Merleau-Ponty *acerca da expressão*, p. 156).

noção espacial habitual, ou seja, as orientações espaciais nos são previamente dadas, são visíveis a nós. A pintura muitas vezes aborda essa inversão, ou ainda nos mostra um lado do habitual que geralmente nem ao menos imaginamos. Ainda assim, no nível da experiência perceptiva, tudo o que temos de adquirido em relação ao que se percebe é sempre retomado a cada momento dessa experiência, cedendo ao espetáculo do mundo natural.

Esta inerência do sujeito ao mundo, segundo Merleau-Ponty, acontece quando o sujeito consegue reconhecer o mundo sem ter que defini-lo (PhP, 378). Toda a percepção se volta então às experiências expressivas, ao sentido expressivo, que é anterior a qualquer significação. O sujeito volta-se à sua percepção, e deste modo crê no mundo, o visa como fundo de todas as suas experiências. O mundo, por sua vez, é aberto e o sujeito pode percebê-lo para além das aparências, pois o mundo sensível é o horizonte de todas as minhas percepções. Assim se forma um sistema, no qual meu corpo é um agente que percebe e se comunica como outros sujeitos e o mundo é a abertura na qual o sujeito está situado e no qual deposita suas experiências.

Neste sistema de experiências, a percepção apreende as grandezas como, por exemplo, a distância entre eu que percebo e um carro que se vai ao longe. Esta percepção interior de uma grandeza não objetiva, que é fiel à minha experiência, me coloca no mundo que é, acima de tudo, vivido¹⁶. Estas grandezas estão sempre presentes em minha experiência, da mesma maneira que os motivos também estão. Os motivos propõe uma situação, que eu assumo ou não e da mesma maneira, as grandezas se dão a mim, e eu não as tenho como causas, mas dentro de uma situação. Muitas vezes a grandeza das coisas é como que nossa maneira de exprimir a visão que temos sobre aquilo que percebemos. Como, por exemplo, os pratos pintados por Cézanne, que podem ao olhar desavisado, parecer distorcidos, mas são a própria maneira como o pintor os enxerga em sua realidade, ou seja, se fossem pintados de outra maneira, não seriam os mesmos pratos, não dariam ao espectador a mesma impressão que ocorreu ao pintor. As deformações perspectivas são como que o modo pelo qual o pintor torna a

¹⁶ De acordo com Ferraz, em *O Transcendental e o Existente em Merleau-Ponty*, é esta atitude corporal, que envolvendo as aparências, possibilita que as situações sejam vividas.

impressão que tem sobre algo vivida para o outro¹⁷. Quando as coisas se projetam para mim, não é de modo algum com a rigidez geométrica, mas por esta perspectiva perceptiva que me coloca em contato com o mundo vivido, que me faz viver a profundidade das coisas através de minha experiência perceptiva, mesmo que meu campo visual busque uma simetria quase perfeita. O que organiza toda essa experiência visual, que envolve minhas sensações, impressões e expectativas, é sempre meu olhar. O olhar é o que Merleau-Ponty chama de “gênio perceptivo”, que não realiza uma reflexão sobre a coisa, mas a organiza para minha percepção, faz com que a coisa que percebo se torne existente para mim¹⁸.

Na organização do espetáculo do mundo, pode-se notar ainda a constância das qualidades das coisas como, por exemplo, o peso, a espessura e a cor. A percepção das cores nos ensina que há muito mais no objeto do que a cor isolada. A iluminação, o reflexo nas coisas, os contrastes mudam nossa percepção sobre elas completamente, mesmo que não sejam notados a primeira vista de forma isolada, estão sempre compondo o objeto. Inclusive, quando são o foco da percepção, a iluminação e o reflexo já não me conduzem ao objeto, pois retém minha visão neles próprios, não no objeto. Em *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*, Merleau-Ponty ainda ressalta que a “verdadeira cor” somente aparece depois que a claridade desaparece, ou seja, quando a iluminação não interfere na percepção da cor. A iluminação é um dos fatores que determinam a constância da cor, pois um branco só pode ser branco quando a luz o envolve e me envolve, deixando com que somente a cor apareça. Por exemplo, quando saímos de um lugar ao ar livre, sob a luz natural do sol, e adentramos um ambiente com iluminação elétrica, sentimos a diferença e ela permanece forte durante alguns instantes, modificando minha percepção sobre o próprio ambiente e as coisas que nele estão e não é homogênea com o ambiente. Mas aos poucos essa sensação some e a luz elétrica envolve todo o ambiente e passa a não ser percebida pela minha visão. Este

¹⁷ De acordo com Mauro Carbonne, “Merleau-Ponty destaca que ‘as deformações perspectivas’ (SN, p.25) operadas por Cézanne obedecem ao esforço de trazer à expressão nossa adesão perceptiva ao mundo.” (*La Visibilité de L’Invisible*, p. 21).

¹⁸ Como coloca Moutinho, em relação a uma genialidade que se antecipa a significação, “mas o ato de olhar não é apenas prospectivo; ele também é retrospectivo – o que, ainda sob esse aspecto, obriga a contextualizar a ideia de “gênio”. Assim, por exemplo, um desenho perspectivo “não é percebido primeiramente como desenho em um plano, depois organizado em profundidade”, pois a percepção em profundidade não é uma construção do entendimento, não é produto de uma relação de significação.” (*Razão e Experiência*, p. 180).

exemplo ilustra muito bem o que dizíamos acima sobre a constância das cores, pois a constância do branco, por exemplo, não pode ser verificada enquanto a iluminação for instável sobre ele. Vale o mesmo para o reflexo. O reflexo não pode ser algo separado do objeto, pois se assim for a percepção do objeto não seguirá na constância de suas qualidades (PhP, 417). Os contrastes que surgem com a iluminação podem afetar não somente a figura como o fundo também. De acordo com *A Estrutura do Comportamento* (SC, 113), isto afeta nossa percepção de maneira mais acentuada ainda, pois mudam os estímulos sobre aquilo que se percebe. Quando um pintor quer exprimir algo brilhante, ele não o faz simplesmente utilizando cores brilhantes, mas produz este efeito a partir da combinação das cores e do arranjo dos reflexos e sombras de sua tela, atingindo desta maneira como que uma luz própria que emana da obra.

Há também um papel fundamental das formas, pois de acordo com o objeto que a cor compõe, é a percepção da própria cor que é alterada. De acordo com Merleau-Ponty, “uma cor nunca é simplesmente cor, mas cor de um certo objeto, e o azul de um tapete não seria o mesmo azul se ele não fosse um azul lanoso.” (PhP, 419). Nosso campo visual apresenta uma estrutura que não é apenas cromática, mas espacial também, na medida em que o contraste das cores e forma da figura interagem com as cores do fundo, por isso este azul resulta neste tapete e outro azul resultaria num outro tapete distinto. Desta maneira, o campo visual se organiza ao nosso olhar, construindo em nós os valores simbólicos que nos dão a coisa. Da mesma forma, os demais campos (sonoro, tátil e gustativo) também seguem uma constância em sua organização frente à nossa percepção, mas guardando, cada um deles, suas particularidades. O sentido da coisa, portanto, está na própria coisa e com a expressão este sentido passa de interior a exterior, ou seja, é lançado no mundo e é sempre em relação a alguém que o percebe, mostrando que no mundo natural há uma ligação entre o sujeito e a coisa¹⁹.

Esta relação entre as cores, as formas e outras qualidades das coisas, revela um caráter intersensorial da própria coisa, ou seja, todas as qualidades sensoriais da coisa formam um conjunto que me invade e me dá a coisa. Como diz Merleau-Ponty, “as “propriedades” sensoriais de uma coisa constituem em conjunto uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são em conjunto as

¹⁹ E como frisa Ferraz, a constância geral das coisas só é possível porque há uma “unidade expressiva entre os diversos órgãos corporais” (*O Transcendental e o Existente em Merleau-Ponty*, p. 144).

potências de um mesmo corpo integradas em uma só ação.” (PhP, 426). É um arranjo do próprio campo perceptivo, mais do que isso, do campo de existência das coisas, que por minha experiência atravessa a aparência das coisas. O percebido, portanto, é tudo o que está a minha volta de maneira prática, ou seja, existente ou inexistente, visível ou invisível, o que eu percebo faz parte de meu ambiente (PhP, 430) e desta maneira o sentido da coisa se faz para nós.

Independente de nossas percepções, sensações e impressões, o mundo natural permanece em sua totalidade e unidade durante todo o passar de nossa vida, pois não depende de nossas experiências para existir. Entretanto, ele é sempre o horizonte, o estilo; ele possibilita a ocorrência e a unidade de minhas experiências, em uma “unidade dada e não desejada, e cujo correlativo em mim é a existência dada, geral e pré-pessoal de minhas funções sensoriais, em que encontramos a definição do corpo.” (PhP, 442). Surge assim, na obra de Merleau-Ponty, o paradoxo do mundo, ou seja, de um mundo que é aberto a nós para que o percebamos e ao mesmo tempo se mantém sempre no horizonte, sem se encerrar em determinações.

Há, portanto, este mundo natural que é o horizonte de minhas experiências perceptivas e, como horizonte, está sempre reenviando minhas apreensões sobre ele, não implicando desta forma, uma síntese acabada. Para solucionar a contradição desta análise sobre o mundo (já que ele é, ao mesmo tempo, horizonte aberto e mundo percebido, vivido pelo sujeito) a resposta merleau-pontiana é o tempo, pois de acordo com ele, esta síntese de horizontes é temporal na medida em que se confunde com o próprio tempo. Em outras palavras, o sujeito existe e coexiste com o mundo, em todos os momentos do tempo: passado, presente e futuro. Se no presente eu revivo meu passado e visio meu futuro e o mundo é um horizonte que se confunde com o tempo, não há espaço para a contradição, pois está tudo no âmbito do tempo. O tempo é, portanto, o mediador nesta relação do sujeito com o mundo. De acordo com o pensamento merleau-pontiano, “o tempo como medida do ser” (PhP, 443), dissolve o problema imposto pelo paradoxo, pois o mundo enquanto horizonte não pode operar senão no tempo, ou seja, ele é o próprio movimento do tempo na medida em que é sempre uma retomada. O sujeito é no presente e isso não significa que não é passado nem futuro, pois arrasta o passado atrás de si e contém o futuro próximo. Operando no tempo, o paradoxo se dissolve porque o tempo permite ao ser que o mundo seja aberto ao sujeito que o percebe no instante da percepção e garante que esteja sempre aquém da imanência total,

tornando-o horizonte. O mundo enquanto horizonte não se encerra, as significações dadas permanecem e são retomadas e a reavivadas, ainda assim, a cada momento novas significações surgem e são lançadas para o futuro²⁰.

Mas não se deve ter o mundo como uma soma de fenômenos e nem o tempo como uma soma de instantes sucessivos, pois a cada novo movimento seu antecedente não cessa e o precedente está no horizonte. Pensar desta maneira, no plano do ser determinado, é ter o mundo e o tempo como objetivos e compostos de partes. Isto seria impossível, pois como pensar um passado que se encerrou totalmente ou um presente que é sempre eterno? Como diz o próprio Merleau-Ponty, isto seria um não senso²¹. A abertura do mundo garante que o passado seja sempre retomado e relançado ao futuro pelo presente, caso contrário, o presente não seria vivo, ele estaria encerrado em si mesmo e o mundo não teria nada de misterioso, pois tudo poderia ser esclarecido, ele seria imanente ao sujeito. Nestas condições, percebe-se que o mundo está para além de minha percepção, que mesmo quando não o percebo ou estou em contato com ele, ele continua a existir independente de mim.

Ainda para sustentar sua tese sobre o mundo, na análise sobre a alucinação e os doentes que com ela sofrem, Merleau-Ponty analisa a visão de outrem sobre o mundo, pois do mesmo modo que há uma relação minha com o mundo, também há uma relação do médico com o paciente, minha com o outro. A visão que o doente tem do mundo é particular, por estar o alucinado totalmente envolvido pela alucinação. Mas como saber a validade do mundo do doente e de meu mundo? Pode-se invalidar a visão de mundo do doente? Como compreender esta relação? O que se pode afirmar por hora, é que mundo no qual vivo não é somente meu, nele eu vejo outrem, e sei que é por meio de seu corpo que ele também percebe o mundo, sei que é um mundo real tanto para mim

²⁰ Moutinho coloca que “assim como não há presente sem passado, sem esse fundo no qual ele se assenta, também o passado depende de uma retomada presente, ou, considerando o caso em tela, do mesmo modo que o presente não esgota o apresentado, também, inversamente, *o apresentado só se apresenta por meio do presente*: meu presente não esgota o apresentado porque remete à transcendência dos horizontes (...)”. (*Razão e Experiência*, p. 188).

²¹ Como ressalta Merleau-Ponty: “não posso conceber o mundo como uma soma de coisas, nem o tempo como uma soma de “agoras” pontuais, já que cada coisa só pode oferecer-se com suas determinações plenas se as outras coisas recuam para o indefinido dos longínquos, que cada presente só pode oferecer-se em sua realidade excluindo a presença simultânea dos presentes anteriores e posteriores, e já que assim uma soma de coisas ou uma soma de presentes é um não-senso.” (PhP, 446).

quanto para ele. Como se fôssemos espectadores do mesmo espetáculo, mas com possibilidades expressivas distintas.

No caso do alucinado, ele não possui a capacidade de expressão, pois a própria alucinação é como que a percepção do doente sobre o mundo, ainda que seja um mundo particular, isolado. Não devemos aceitar que haja uma espécie de realidade paralela que compreenda o mundo das alucinações, mas sim compreender que para o doente ou para aquele que sofre com episódios alucinatorios, no momento da alucinação ela é a realidade. Para nós, a alucinação é como que uma deformação do presente, com a qual é possível compreender melhor o doente, bem como melhorar a comunicação com ele. Segundo Merleau-Ponty, “o mundo percebido não é apenas meu mundo, é nele que vejo desenhar-se as condutas de outrem, elas também o visam e ele é o correlativo, não somente de minha consciência, mas ainda de toda consciência que eu possa encontrar” (PhP, 453). O contato com alguém que sofre de alucinações permite que haja uma relação entre meu mundo real e o mundo imaginário do doente, criando uma interlocução entre esses mundos. Assim, no caso do fenômeno alucinatorio, ele não é uma posse concreta do mundo e suas significações, mas é como que uma escorregada²² no tempo e no mundo. Nestas condições, o mundo do doente perde seu caráter expressivo, pois não está mais ligado à percepção e sim a uma espécie de realidade que é válida somente para o próprio doente. O mundo do doente é, portanto, vulnerável e ingênuo, é um mundo particular.

Cabe aqui uma alusão ou reflexão acerca do mundo do pintor. O pintor está inserido no mundo natural e sensível tanto quanto nós estamos, também compartilha o mundo cultural, como todos os demais sujeitos. O que faz do artista um artista, em relação ao mundo natural, é seu modo de olhar para as coisas. O artista tem seu olhar como seu instrumento de trabalho, quando ele percebe o mundo para expressá-lo em suas telas, está em busca de cores e formas. Neste momento de criação, o artista se esforça para não se prender nos conhecimentos cotidianos, ele reinventa, recria as significações que já domina por sua vida em sociedade. Assim, o artista busca o novo

²² Conforme termo utilizado por Merleau-Ponty (PhP, p. 455): “a coisa alucinatoria não é, como a coisa verdadeira, um ser profundo que contrai em si mesmo uma espessura de duração, e a alucinação não é, como a percepção, meu poder concreto sobre o tempo em um presente vivo. Ela escorrega sobre o tempo como escorrega sobre o mundo”.

no momento da criação. A partir destas significações novas é o que o artista torna a obra um modo de o sujeito ter acesso às demais significações que de o mundo é feito.

O mundo natural é para nós algo que sempre pode recomeçar, pois é horizonte aberto à novas significações. Não podemos afirmar nada de absoluto e definitivo sobre a existência concreta do real, mas sim sobre um mundo expressivo, sobre o qual repousam todas as coisas e sobre as quais lançamos nossas experiências. O mundo permanece horizonte e fundo de minha existência e da existência de outrem, seja ele artista, alucinado ou indivíduo comum, somos todos sujeitos no mundo.

Mundo Humano

O sujeito se conhece no mundo natural, nele vive e funda sua historicidade. Observa sua existência pelo tempo e nas palavras de Merleau-Ponty, “porque sou mantido na existência pessoal por um tempo que não constituo, todas as minhas percepções se perfilam sobre um fundo de natureza.” (PhP, 465). Sei que minhas percepções pertenceram a outras consciências, que as sedimentaram no mundo em seu caráter de generalidade. Sei também que além deste sentido generalizado há o sentido natural, que possui as qualidades das coisas que possibilitaram a percepção. Até então, estes dados gerais são os sedimentos do mundo natural que, como vimos, permitem que o círculo seja círculo em Tóquio ou em Paris (PhP, 288). Segue daí que não somente as coisas do mundo físico se fundem em minha vida, mas comportamentos sobre as coisas também.

A ocorrência destes comportamentos forma o que Merleau-Ponty denomina de “mundo cultural” (PhP, 465). O sujeito está no mundo e nele constrói a historicidade de sua vida, ou seja, o mundo natural é o fundo da vida do sujeito. Nessa relação do sujeito com o mundo há este mundo de significações sedimentadas pelos sujeitos, o qual abrange um outro lado do mundo natural. O mundo cultural é aquele no qual todas as ações humanas acontecem, ou seja, é o mundo das estradas, igrejas, povoados, utensílios e ferramentas, meios de transporte, enfim, tudo aquilo que serve ao homem ou que resulta de sua ação no mundo, formando uma civilização humana²³.

²³ Segundo Merleau-Ponty, “Se quisermos alcançar o movimento pelo qual os homens assumem e elaboram as condições dadas de sua vida coletiva, coroando-as com valores e instituições originais, então precisaremos,

Estes comportamentos sedimentados compreendem desde passos que somem na areia até as construções mais suntuosas, ou seja, tudo o que o homem deixa no mundo ou exprime nele. Os sedimentos advêm de atos subjetivos que se tornaram exteriores, já que deixam de ser do sujeito para habitar o mundo e habitando o mundo passam a ser do conhecimento de qualquer sujeito que os perceba. Este objeto cultural que serve o sujeito e é experimentado por ele, também traz outra presença para além do *eu* já que é vindo do ato de um outro sujeito. O uso que faço dos utensílios também é realizado por outra existência, que a princípio é anônima a mim e possui um corpo que se utiliza de instrumentos assim como eu e que compartilha o mundo cultural. Não se pode enfim, reconhecer esta outra existência sem conferir-lhe um Eu. Este outro Ego que não o meu é que faz com que o mundo cultural seja verificável, pois as coisas se tornam reais a nós quando as percebemos, tanto eu quanto outrem²⁴. É nas condutas simbólicas que temos sobre as coisas, que este Alter Ego aparece próximo a mim e de modo muito familiar, até mesmo semelhante a mim, através de seu comportamento. Não sei quem ele é, apenas que habita o mundo, que possui um corpo que sente. Entretanto, surge aí um problema, pois não sei como reconhecer a legitimidade da percepção de outro ser que não sou eu. Não sei se o outro seria um equivalente de meu Eu, nem como reconhecer uma existência anônima que a princípio ocorre fora do meu Eu. E ainda, não sei se o mundo será um espetáculo privado a cada um de nós ou passará a ser uma soma de nossas representações. Muitos podem responder que há uma multiplicidade de Eus, ou ainda que há um Eu geral. Por isso, é importante para Merleau-Ponty desvendar o enigma do homem visto de fora, do exterior. Mas trataremos disso a seguir, quando apresentaremos a questão de outrem.

No que se refere ao mundo cultural, portanto, ele é o que compreende a historicidade dos sujeitos (fundada no mundo natural), a possibilidade de comunicação entre eles e, acima de tudo, o mundo cultural é o que compreende o caráter expressivo de nossa relação com o mundo natural. Como diz Merleau-Ponty, “não pretendi dizer

ainda uma vez, rever nossa ideia do conhecimento científico e objetivo: o conhecimento sociológico sendo em seu ponto mais alto, o conhecimento de alguém, exige que retomemos, guiando-nos pelos índices objetivos, a atitude humana que constitui o espírito de uma sociedade.” (*O Metafísico no Homem*, p. 375). Ou seja, uma civilização não nasce de um aglomerado de pessoas, mas por um movimento pelo qual as condições da vida são elaboradas, revividas e retomadas.

²⁴ Em se verificando o contrário, não haveria comunicação, ou cultura, apenas o mundo natural com experiências particulares de cada sujeito que o percebesse e nele depositasse suas ações.

que a cultura consistia em perceber. Há todo um mundo cultural que constitui um segundo nível acima da experiência perceptiva. Esta é como um primeiro solo que não nos pode faltar.” (PPCF, 78). É no mundo cultural que se dão as formas de expressão do mundo. Este “segundo nível” do qual nos fala Merleau-Ponty é justamente o que abrange as formas de expressão, que se relacionam tanto com o mundo natural, com as significações sedimentadas e com o caráter inédito que os artistas resgatam de trás da aparência habitual das coisas, revelando-as à nós espectadores.

Sobre a expressão, ela não é externa ao sensível, não vai além dele, pois todas as significações possíveis da coisa estão nela, independente de nosso olhar. Mas cada vez que alguém vê a coisa de um modo novo e consegue expressar aos demais esse caráter novo, isto é expressão. É através da expressão que podemos reavivar as coisas, partindo de novos significados que a lançam novamente para o mundo, fazendo com o sujeito tenha acesso à uma nova maneira de ver a coisa. Na pintura de Cézanne, por exemplo, não é apenas uma montanha ao longe que pintou, mas o ar fresco, o vento, a incidência do sol naquele determinado horário do dia, enfim, a pintura não era uma mera representação da paisagem, mas exprimia o que a própria paisagem exprimia, seu sentido mais original²⁵. Ou ainda, na pintura de Van Gogh, que procurava não mostrar a claridade ou as formas, mas a ardência do sol, o suor do trabalhador ou seu sofrimento²⁶. Por isso, a tela não é um misto de tintas que definem um motivo, mas é um pedaço do próprio mundo, na medida em que diz o que o mundo mesmo quer dizer, que exprime as mesmas sensações e impressões que a realidade do mundo natural exerce em nós, que é captada primeiramente pelo artista e expressa nas telas para que os espectadores também possam se apoderar do significado expresso na tela²⁷, tornando visível o invisível do mundo.

Quando observamos uma tela, o que nos salta aos olhos, o que chama nossa atenção não é somente o modo do traço, do gesto do pintor, mas a maneira pela qual ele uniu seu estilo, em seus gestos, em suas pinceladas, com o sentido que queria exprimir

²⁵ Ver anexo 1, que mostra cinco das oitenta telas que Cézanne pintou do monte Sainte-Victoire, em Provence, França.

²⁶ Ver anexo 2. Van Gogh é conhecido principalmente por exprimir com maestria as sensações e sentimentos das pessoas que pintava em suas telas, principalmente os trabalhadores de vida sofrida.

²⁷ Como coloca Mauro Carbone, “que, com sua própria maneira de ver, o pintor dá à expressão esta verdade da experiência perceptiva comum à todos os homens.” (*La Visibilité de L'Invisible*, p. 27).

em sua tela. Um quadro não contém apenas tintas, não é um objeto sem sentido, ao contrário, um quadro contém em si novas significações do mundo, que passam a habitar o mundo cultural como sedimentadas.

Assim o mundo cultural se torna um solo fértil para a percepção, ampliando o mundo natural à percepção do sujeito.

III

A universalização do sentido e outrem

Com a noção de mundo cultural, surge a questão que remete ao sentido que as coisas têm e que são percebidos tanto por mim quanto por outrem e sentidos que ainda podem ser descobertos pela percepção. Ainda que de modo distinto, as percepções sobre as coisas levam ao sentido dessas coisas, garantindo a compreensão entre os sujeitos, tornando possível a comunicação através da sedimentação.

Há este outro sujeito que também percebe o mundo e o compartilha comigo, um outro Eu que possui comportamentos e percepções sobre o mundo. Por analogia posso perceber que os sentidos de meus gestos são compreendidos por outrem e da mesma maneira reconheço no sentido do gesto dele suas intenções²⁸. Entretanto, pensar por analogia é construir uma análise a partir da experiência, tanto minha quanto deste outro eu, não é explicar a própria experiência nem tampouco como é possível que haja este outro que tem um corpo e um comportamento fora de mim e que mesmo assim reconheço seus gestos. Com efeito, reconheço o outro através de seu corpo, mas ele é mais do que isso: “um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de ações ou afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço de sua figura moral para mim.” (C, 43). Esta experiência que tenho me dá o mundo através de meu corpo pelo reenvio do dado ao não dado, num movimento de intencionalidade perante o mundo.

A percepção não pode ser vista apenas pelo âmbito da fisiologia, do psiquismo ou ainda como um tipo de inspeção do espírito, mas em sua inerência ao mundo, às coisas, pois a significação das coisas está contida nelas próprias, e a percepção nos dá acesso a elas. Admitindo esta inerência e vendo o outro como um corpo, a percepção do outro deixa de ser um problema e ele passa a ser um corpo dotado de consciência, assim como eu também sou. Este corpo do qual falamos é o corpo próprio, pois o corpo da fisiologia não admite ser habitado por uma consciência, ele é apenas um mecanismo. A

²⁸ A respeito da analogia, Merleau-Ponty cita o exemplo de um bebê: “Um bebê de quinze meses abre a boca se por brincadeira ponho um de seus dedos entre meus dentes e faço menção de mordê-lo. E todavia ele quase não olhou seu rosto em um espelho, seus dentes não se parecem com os meus. Isso ocorre porque sua própria boca e seus dentes, tais como ele os sente do interior, são para ele imediatamente aparelhos para morder, e porque minha mandíbula, tal como ele a vê do exterior, é para ele imediatamente capaz das mesmas intenções.” (PhP, 471).

Estrutura do Comportamento mostra que a fisiologia organiza o suporte corporal de acordo com suas funções, com o intuito de explicar fisiologicamente os modos do comportamento. Ao contrário das concepções fisiológicas, o outro é para mim um existente, um sujeito de comportamentos não apenas baseados nas funções corporais.

Este questionamento coloca em dúvida o modo de ser do próprio sujeito, pois esta ‘outra’ consciência que não é a sua, que habita com ele o mundo e compartilha o mundo cultural, com o qual o sujeito possui certa familiaridade, tanto no âmbito da consciência como das sensações, faz o sujeito se questionar sobre o que ele representa para além de si mesmo. O aparecimento desta outra consciência gera no sujeito uma indagação acerca de si mesmo, pois se o outro enquanto para si é também para mim, já que o percebo, então o próprio ego seria também um alter ego, pois não há argumento para que a recíproca não seja verdadeira, ao menos enquanto o outro for outro Eu. Sou presença para mim e para o mundo, mas enquanto me percebo nesta condição, também me percebo entre outros sujeitos. Haveria, portanto, uma intersubjetividade que permearia minha relação com o mundo e com estes outros sujeitos que percebo e que me percebem. Nestas condições, o outro configuraria um problema na medida em que não há garantia de seu modo de ser e o que sei é que ele não é apenas em si mesmo, já que eu apreendo sua existência na familiaridade que une nossas sensações, como se o outro fosse uma extensão de meu próprio corpo.

Há uma ligação entre minha experiência e a experiência do outro:

“no meu campo perceptivo se esboça a conduta do outro, um comportamento que eu compreendo, a palavra do outro, um pensamento que eu abraço e de que aquele outro, nascido no meio de meus fenômenos, se apropria, tratando-o segundo as condutas típicas de que eu próprio tenho a experiência.” (PPCF, p. 51).

Surge aí um paradoxo, pois como pode, ao mesmo tempo, haver um pensamento sobre o mundo que é anônimo e sem sujeito e uma existência generalizada que habita o mundo cultural? A resposta pode aparecer na análise do corpo deste outro sujeito em relação ao meu próprio corpo. Voltar ao corpo de outrem faz diferença para mim na medida em que o comparo ao meu, ou seja, tanto eu quanto outrem possuímos um corpo objetivo, e compreendendo o corpo do outro, compreendo também o meu. Para o pensamento objetivo, a existência só pode ser pensada no âmbito do em-si e do para-si, enquanto coisa ou enquanto consciência de si, o que elimina qualquer possibilidade de existência de outrem, já que ele seria um objeto enquanto diante de mim e uma

consciência fechada enquanto para si. Desta maneira, outrem estaria objetivado, não apresentaria nenhum tipo de comportamento particular e seria uma consciência fechada sobre si mesma, que não permitiria qualquer relação com outras consciências e não nos diria absolutamente nada. Entretanto, minha experiência me mostra que desta forma não se explica como é possível que eu perceba este outro diante de mim, ainda que o veja apenas como se fosse o invólucro de um comportamento passível de compreensão, mas não de conhecimento.

O problema é justamente o da existência de outrem. Dizer que há uma multiplicidade de Eus ou um Eu em geral para explicar a existência de outrem não é possível para Merleau-Ponty, já que o sujeito reconhece no outro um comportamento próprio dele, distinto do seu, em relação ao mundo que o cerca. Se o que houvesse fosse uma multiplicidade de Eus ou um Eu generalizado, não haveria estranhamento em relação à conduta do outro. Por isso, parte-se do corpo de outrem, onde repousa sua conduta no mundo, seu comportamento.

Outrem possui um corpo que é dotado de gestos assim como o meu também é e há algo que torna possível essa compreensão de sentido entre nós, essa “externalização” que compõe o mundo cultural. Há um movimento nessa compreensão dos gestos que é tanto do interior para o exterior quanto o inverso e que torna possível o reconhecimento do sentido. O estranhamento inicial se torna uma compreensão e eu e o outro passamos a compartilhar o mundo. O outro deixa de ser espetáculo e passa a ser um comportamento que vai além das determinações de ser em-si e de ser para-si. As coisas e o mundo são tomados a partir de pontos de vista distintos. Tanto eu quanto outrem habitamos o mundo e nele vivemos. O outro deixa de ser um problema na medida em que estamos inseridos no mesmo mundo e nele nos comunicamos. Segundo Merleau-Ponty, “se experimento esta inerência de minha consciência ao seu corpo e ao seu mundo, a percepção de outrem e a pluralidade das consciências não oferecem mais dificuldade.” (PhP, 470). Pensar o outro como um alter ego, como outro sujeito dotado de consciência, é assumir esta outra existência para além da minha própria, capaz de expressão e reflexão, assim como eu também sou capaz.

Minha compreensão de outrem se dá da mesma maneira que a percepção, ou seja, quando percebo outrem como um rastro de uma consciência, eu o reafirmo na comunicação que há entre nós, na compreensão de nossas intenções a partir do corpo do outro. Conforme Merleau-Ponty, se meu olhar é em direção a um mundo visível, é por

isso que vejo o outro como um corpo expressivo, um existente. Como um bebê que percebe em minhas intenções as possibilidades de seu corpo, “ele percebe suas intenções em seu corpo, com o seu corpo percebe o meu, e através disso percebe em seu corpo as minhas intenções.” (PhP, 419). Há uma relação interna entre nós que é silenciosa, que se compreende pelo comportamento de nosso corpo. Há uma verdade que é intersubjetiva e que garante esta comunicação. Eu o percebo através de suas condutas, através dos gestos de seu corpo, pois é nesses gestos que outrem mostra sua visão sobre o mundo, assim como meus gestos mostram a minha visão. Além de intersubjetiva, esta relação é de intercorporeidade, pois a comunicação é entre nossos corpos, que têm a mesma estrutura, que vivem no mesmo mundo e têm intenções sobre ele reconhecíveis entre si²⁹.

Tanto eu quanto outrem temos percepções individuais sobre as coisas. Todavia, nossas visões perspectivas sobre as coisas “escorregam umas nas outras e são recolhidas na coisa.” (PhP, 473). Para Merleau-Ponty, esta mudança de perspectiva sobre a coisa é um ‘perceptivismo da percepção’ (SC, 246), ou seja, são apenas os modos de existência da coisa e seus aspectos que aparecem sucessivamente para nós em nossas experiências perceptivas sobre o mundo, não dependem de forma alguma de consciências individuais. Já as “perspectivas individuais” (SC, 247), diferentes das significações intersubjetivas, apreendem os objetos em sua unidade ideal, enquanto significações.

Todavia, outrem é para mim e eu para ele muito mais do que somente corpos biológicos que percebem o mundo, pois a própria comunicação entre nós mostra que coexistimos no mundo cultural, através de nossa conduta nele. Minha conduta no mundo está completamente interligada com a conduta do outro, minhas intenções parecem ter sido prolongadas até o outro, formando um todo, um sistema único. Mas, até agora, a garantia é a da existência de outro ser vivo, não de outro sujeito, outro homem. Isso somente acontece com a compreensão de um terreno comum, um campo de comunicação entre mim e o outro.

Nestas condições, o que nos garante esta comunicação, esta coexistência no mundo cultural é a linguagem, pois é com ela e através dela que isto é possível, ou seja,

²⁹ Como nos coloca Isabel Matos Dias, “o termo mediador é o corpo e, entre os corpos, estabelece-se uma relação reflexiva ou mimética. Assim, e uma vez mais, *é na intercorporeidade que se funda a intersubjetividade*. Essa relação, que faz com que o corpo expressivo do outro me reenvie as minhas próprias intencionalidades corporais, é inerente a cada um dos corpos em comunicação, constituindo o todo, um sistema.” (*Elogio do Sensível*, p. 119).

que o outro passa a ser para mim mais do que simples comportamento. Para Merleau-Ponty, a linguagem é um objeto cultural que exerce o papel de “terreno comum” entre eu e o outro, ou seja, nós coexistimos num campo de comunicação para além do campo natural, eu e o outro somos “colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo.” (PhP, 475). É no diálogo que nós nos compreendemos e que nossos pensamentos se percebem no mesmo terreno, ou seja, reconhecemos na linguagem os signos e significados que aprendemos e fazemos uso deles nesse processo de comunicação. Todavia, não se pode dizer que o comportamento de outrem é meu também, ou seja, reconheço o que o outro sente, mas nunca sentirei o mesmo que ele. Por exemplo, o luto do outro pode ser compartilhado por mim, posso sofrer tanto quanto ele, mas o luto de outrem nunca será do mesmo modo que o meu, cada um o sente de uma forma distinta, mesmo que compreensível. Isto mostra que por mais compreensível que seja para mim, não são os comportamentos ou as falas de outrem que o definem para mim. Segundo Merleau-Ponty, este exemplo nos mostra apenas que “para ele, trata-se de situações vividas, para mim de situações apresentadas.” (PhP, 477). O que há entre nós é um entrelaçamento, ou seja, nossas vidas se entrelaçam num movimento contínuo, dado por nossas experiências e por nosso campo comum.

Desta maneira, o que fica evidente é que mesmo a comunicação e a linguagem, que colocam eu e o outro no mesmo mundo, não impedem que cada um de nós possua um mundo privado, um mundo único no qual a subjetividade de cada um está garantida. Há, como diz Merleau-Ponty, um “solipsismo vivido” que nunca será ultrapassado (PhP, 480), ou seja, cada um de nós vive da sua maneira, em seu modo de coexistir no mundo com os demais, em seu modo particular de engajamento no mundo que o outro nunca desvendará. Sempre haverá tanto as apreensões individuais quanto as significações intersubjetivas. Nestas condições, o sujeito se mostra numa ambiguidade com uma história que é tanto individual quanto coletiva e que acontece numa vida intersubjetiva, formando um fundo de natureza social³⁰.

Mas o solipsismo torna-se um problema na medida em que é limitador como, por exemplo, na possibilidade de amor entre dois sujeitos. Sendo o solipsismo a partir

³⁰ “sou então arrastado numa **coexistência** da qual não sou o único constituinte e que funda o fenômeno da natureza social como a experiência perceptiva funda o fenômeno da natureza física” (SC, p. 253).

apenas de minhas experiências individuais, o outro nunca teria um lugar, não seria nem mesmo concebível por mim. O problema é que sei que o outro é um existente para mim assim como sou para ele, pois minha experiência me deu outrem. Merleau-Ponty diz que a solidão do solipsismo é um momento do ser tanto quanto a comunicação, ou seja, eu vivo e sou neste mundo privado tanto quanto no mundo cultural. Minha experiência me dá outrem no horizonte de minha própria vida, mesmo que de uma maneira vaga, indeterminada e como um irrefletido. Merleau-Ponty aponta que a liberdade do eu o coloca como um ser livre, engajado e que pode sempre ir além do que aquilo lhe foi dado, ou seja, o sujeito engajado pode sempre refazer as significações humanas, ele é sempre particularidade mesmo na generalidade. Segundo Merleau-Ponty, posso sempre fechar os olhos ao mundo ou viver nele como um estrangeiro, negando-o, mas nunca poderei negá-lo sem afirmar algo em geral, pois senão negaria a mim mesmo. Assim, “o solipsismo só seria rigorosamente verdadeiro para alguém que conseguisse constatar tacitamente a sua existência sem ser nada e sem fazer nada, o que é impossível, já que existir é ser no mundo.” (PhP, 484).

O outro é para mim, bem como eu para ele, uma espécie de objeto, um objeto cultural com o qual há a possibilidade de comunicação, seja pelas palavras, por gestos ou por qualquer outra forma de linguagem³¹. Assim a subjetividade se transcende numa intersubjetividade, que está sempre sobre um solo fecundo de significações, que aparecem em nossas experiências perceptivas. Eu e o outro coexistimos no mesmo mundo. Cada vez que compreendo os gestos ou a fala de outrem, estou retomando toda a intenção significativa das próprias coisas. Esta é a própria existência das coisas e dos outros para nós, ou seja, neste fundo inesgotável. Enfim, a relação entre eu, o mundo e o outro pode ser compreendida de tal modo que se torna uma unidade, um sistema. Segundo Merleau-Ponty:

“o eu, como centro donde irradiam suas intenções, o corpo que as carrega, os seres e as coisas às quais elas se dirigem não são confundidos: são apenas três setores de um campo único. As coisas são coisas, isto é, transcendentais face a tudo o que sei delas, acessíveis a outros sujeitos que percebem, mais

³¹ No que se refere à língua, Merleau-Ponty afirma: “não se pode concluir que o lugar ou o meio da língua seja a consciência, nem a língua seja uma abstração e os sujeitos falantes, a única realidade. Pois, cada sujeito falante, mesmo quando modifica a língua, sente-se submetido a certos modos de expressão capazes de fazê-lo compreendido pelos outros.”. Há, portanto, na linguagem, este modo de expressão que garante a comunicação entre os sujeitos, independente da língua falada. A língua possui ainda, segundo o pensamento merleau-pontiano, ‘leis de equilíbrio’ que visam o tempo e constituem a língua através dele. (*O Metafísico no Homem*, p. 372).

justamente visadas como tais, e como tais, momento indispensável da dialética vivida que as enlaça.” (SC, p. 223).

Os sujeitos enfim, se encontram no mundo, compartilham suas experiências e a própria vida, escrevendo assim suas histórias numa intersubjetividade fática, retornando ao social que lhes cabe pelo simples fato de existirem num mesmo mundo. Na intersubjetividade os sujeitos constituem um mundo comum, no qual é possível a comunicação e que vai adiante do mundo natural, com as experiências de cada um.

Este mundo comum não é um sistema de fatalidades ou de valores que tornam o indivíduo submisso, mas sim modos de coexistência e é nessa coexistência que o sentido do mundo é compartilhado. No caso da pintura, por exemplo, não é preciso que o artista disponibilize para o espectador aquilo que sua obra quis dizer, até mesmo porque a obra fala por si só. Isso somente é possível porque a obra atingiu a universalização do sentido, ou seja, por mais distinta que seja a percepção da obra pelos espectadores, ainda assim eles atingirão o sentido que a obra confere.

Uma obra de arte contém em si as significações do mundo, ela é o próprio mundo que se mostra aos olhares do artista e consequentemente do espectador, garantindo que seu sentido não se perca ou seja modificado arbitrariamente. Por trás de cada percepção, o sujeito deposita no mundo suas experiências e assim também com a obra de arte, que pode ser percebida pelos sujeitos e dar aos sujeitos novas experiências para a constituição do mundo.

A obra de arte emerge do mundo, o ressignifica sem abandoná-lo e ativa a experiência de outrem, através de seu olhar, de seu contato com a obra.

IV

A pintura e a temporalidade

Antes de tratar o tempo em relação ao sujeito e ao mundo, é preciso pontuar a dialética interna do tempo, ou seja, que o tempo é tanto a passagem dos horizontes de passado, presente e futuro quanto, “o encadeamento dos instantes constituídos”³². O tempo é, desta maneira, constituído e constituinte. O tempo constituído é este no qual passado, presente e futuro são sempre retomados e o constituinte é o tempo sobre o qual não há como haver determinação.

Uma das primeiras afirmações que Merleau-Ponty faz no capítulo II da Terceira Parte da *Fenomenologia da Percepção*, intitulado *A Temporalidade*, é acerca do ser como ser temporal, já que não pode ser eterno. Todas as experiências do sujeito são no tempo, e é ele que nos dá a estrutura do ser, na medida em que está sempre na minha relação com as coisas que percebo. Desta maneira, o ser é temporal, ele é no tempo e não ocorre fora dele, nem tampouco é eterno. Portanto, a relação do sujeito com o tempo é interior, o que não quer dizer que é a própria subjetividade que dá o tempo, mas que assim se pode ter acesso à estrutura concreta do tempo. A temporalidade para Merleau-Ponty é fundamental para pensar o sujeito, pois o próprio tempo (PhP, p. 551) “nasce de minha relação com as coisas”. Mas é preciso compreender o que é o tempo e como ele está envolvido com o sujeito e com o mundo, para então compreendermos a face temporal da pintura.

O tempo não é, para Merleau-Ponty uma sequência de momentos ou como um rio que corre pela montanha, pois desta maneira o passado estaria preso ao presente e o presente ao futuro, como se um fosse consequência do outro, como se o passado empurrasse o presente e este empurrasse o futuro. Ao contrário, a análise merleau-pontiana do tempo nos mostra que, tanto o passado quanto o futuro, estão sempre contidos no presente, mas não de maneira estática, objetiva, mas na medida em que o passado é retomado e o futuro é porvir. O tempo está no movimento de minha vida, ou seja, “ele nasce de minha relação com as coisas.” (PhP, 551), em outras palavras, é enquanto vivo que o tempo se move e acontece em mim. Pensamos o tempo como totalidade antes de pensá-lo em partes, como algo que abarca tudo. Mas o tempo

³² Ferraz, Marcus Sacrini A. *O Transcendental e o Existente em Merleau-Ponty*, p. 195.

constituído não é definido, limitado, objetivo, mas um tempo que não se dá totalmente, que permanece indefinido. Conforme o pensamento merleau-pontiano torna-se necessário, para a compreensão do tempo, uma síntese, ainda que aberta, para mostrá-lo em seu estado nascente e em relação ao nosso ser:

“quando evoco um passado distante, eu reabro o tempo, me recoloco em um momento em que ele ainda comportava um horizonte de porvir hoje fechado, um horizonte de passado próximo hoje distante. Portanto, tudo me reenvia ao campo de presença como à experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem *em pessoa*, sem distância interposta e em uma evidência última. É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado.” (PhP, 557).

O tempo é uma “rede de intencionalidades” que deslizam entre si, não sendo instantes sucessivos, mas a passagem entre eles, ou seja, a cada novo presente houve a passagem do presente anterior a este, do passado ao presente, de tal maneira que um instante se arrasta ao próximo e assim sucessivamente. Este é o movimento do tempo³³ e é em sua passagem que podemos perceber a origem de tempo objetivo que se encontra em nosso horizonte.

Falar em passado, presente e futuro é falar num instante que é antecipação do próximo e que recolhe em si o instante anterior a ele. É desta maneira que o tempo é em nós, em nossas experiências perceptivas. Esta síntese que nunca é acabada e está sempre aberta para ser refeita é o que garante a novidade da coisa, as novas significações que fazem surgir os sedimentos do mundo cultural. O tempo está sempre espreitando, “como uma tempestade que se aproxima” (PhP, 551) e que toma nosso horizonte.

Há duas características do tempo que colocam um paradoxo sobre ele, ou seja, o tempo é este horizonte e, ao mesmo tempo, este movimento que nunca cessa e que em sua abertura está sempre distante de nós. Se pensarmos como Merleau-Ponty no exemplo do jato d’água (que não cessa mesmo com a mudança da água que sai), o paradoxo se transformará numa ambiguidade do tempo. O jato de água parece não modificar-se com a alteração na entrada e saída da água, ele parece sempre o mesmo, ainda que num constante movimento, ou seja, parece fixo em forma de jato, mas é aberto para a mudança de partículas de água. O tempo nos parece sempre à espera no horizonte, como se um dia pudéssemos tê-lo, entretanto, por ser sempre num ambiente

³³ Segundo Merleau-Ponty, “eis por que o tempo, na experiência primordial que dele temos, não é para nós um sistema de posições objetivas através das quais nós passamos, mas um ambiente movente que se distancia de nós, assim como a paisagem da janela do vagão.” (PhP, 562).

de movimento, em sua abertura, está longe de nosso alcance³⁴, mostrando uma ambiguidade ao ser constituído e constituinte.

Deste modo, o tempo se mostra como uma dimensão do ser e não como externo a ele. Compreender o tempo em sua ambiguidade (constituído e constituinte) nos faz compreender o próprio sujeito, pois a maneira como o sujeito se relaciona com o mundo, que percebe e experimenta as coisas. E isto é possível justamente porque o tempo “não é um objeto de nosso saber, mas uma dimensão de nosso ser” (PhP, 557).

Pensar o tempo em relação ao sujeito, ao outro e ao mundo é importante para a fenomenologia merleau-pontiana porque ele une as experiências passadas do sujeito com as próximas. Sem um sujeito, não haveria porque pensar o tempo, ou melhor, se o sujeito não se relacionasse com as coisas, o tempo não teria sentido.

Nossa relação com o mundo, com os outros e com nós mesmos se dá porque temos o tempo e porque estamos no mundo. Conforme Merleau-Ponty (PhP, 557), “é pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objeto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo”.

Nesta relação do sujeito com o tempo e o mundo, as experiências perceptivas vão deixando suas marcas, os sedimentos da cultura na sociedade. O tempo que nunca se esgota e que é sempre retomado no futuro, se mostra nos sedimentos deixados por um passado próximo, para um futuro tão próximo quanto.

Dentre os objetos culturais, sobre os quais lançamos nossas experiências perceptivas, estão as obras de arte. Em relação ao tempo, a obra de arte, no nosso caso a pintura, geralmente nos remete aos museus, repletos de obras do passado e também contemporâneas, fazendo com que tenhamos uma noção do que foi e do que está sendo, mas não de forma estagnada e inútil, como pode talvez pensar o senso comum. O tempo e a pintura têm muito mais entre si do que os momentos que as obras nos museus nos remetem de início. Merleau-Ponty diz que

“o Museu funda a nossa consciência da pintura como pintura. Mas a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro, ao passo que o Museu a compromete com os sombrios prazeres da retrospectão.

³⁴ Com efeito, como coloca Ferraz em *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*, o tempo possui este padrão que faz dele ao mesmo tempo fluxo e multiplicidade de instantes (passado, presente e futuro): “O filósofo francês se serve da imagem de um jato de água para esclarecer esse privilégio: o jato tem uma forma que permanece constante em razão da sucessão contínua do fluxo de água. Da mesma maneira, o fluxo de passagem do tempo sustenta uma forma estável (a consciência presente) em relação à qual diferentes instantes são discernidos (os momentos passados e futuros).” (p. 31)

Seria preciso ir ao Museu como vão os pintores, com a sóbria alegria do trabalho, e não como vamos, com uma reverência que não é de todo conveniente.”³⁵

A pintura não tem como finalidade passar a eternidade dentro de um museu, no sentido de servir como um mero dado para a história, mesmo que a própria história da arte se dê através das obras dos museus, ou ainda, servindo de prazer para os que vêm na pintura um divertimento. O pintor pinta para exprimir o mundo, a obra ir para uma museu segue de outras determinações, como sua validade, por exemplo. Mas a pintura deve ser sempre retomada pelo sujeito, na descoberta de novas significações, assim como o pintor no momento de sua criação. O tempo permite à obra que ela renasça a partir da experiência do outro, mantendo-se viva no presente e não estagnada num passado distante e determinado.

O tempo pode ser sempre reaberto pelo sujeito, quando este se vê engajado na retomada do passado, em sua experiência perceptiva, pois o sujeito é livre para agir no mundo através de seu corpo e no tempo. A intencionalidade motora que o corpo próprio possui, garante que ele seja engajado no mundo sensível e cultural. O tempo e a liberdade estão interligados na medida em que para que se possa mudar de posição, de opinião ou ainda a significação das coisas, com o fazer que é próprio da liberdade, é preciso que o tempo não seja fechado, que não se encerre em si mesmo para que possa ser retomado e relançado nele mesmo.

No que concerne à liberdade, percebe-se o próprio modo de ser no mundo do sujeito, o qual toma decisões porque possui um corpo que não é passivo, que é livre, porque o tempo, as experiências, a consciência permitem que ele seja assim. O sujeito possui um estilo de vida, vive de acordo com seus costumes, se relaciona com os outros e interage com o mundo. O sujeito modifica seu meio social de acordo com seus projetos pessoais³⁶.

O sujeito está situado na sociedade, vive no mundo com os outros sujeitos, e a liberdade que a intencionalidade do corpo próprio lhe proporciona o faz engajado, ainda

³⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*. In *O Olho e o Espírito*, p. 93.

³⁶ Em relação à liberdade, Constança Marcondes Cesar, em artigo, coloca que: “a liberdade existe, mesmo em relação à corporeidade e à história, ou em relação a outrem, pois o sujeito pode sempre escolher como se situar em relação à essa inscrição no corpo, no mundo, na história, na relação com o outro. A própria maneira de existir, mesmo quando estamos perante o inelutável, continua sempre sendo uma escolha livre.” (in *Merleau-Ponty em João Pessoa*, p. 52).

que não determine ao sujeito viver a seu bel prazer, mas entrelaçado às imposições sociais como, por exemplo, ser de uma determinada classe social. Neste sentido de uma vida social, eu e outrem são um para o outro, ou seja, há uma intersubjetividade que permeia a vida de ambos e os coloca para além de seu anonimato. Portanto, o sujeito encarnado no mundo possui uma presença a si, ao mundo e ao outro. E o mundo no qual ele está não é apenas natural, mas cultural. Neste mundo cultural as experiências que tenho e as de outrem se comunicam, e fazem com que a história se constitua ao menos de maneira geral.

V

A expressão e o sistema Eu-Mundo-Outrem

Com a análise do corpo próprio, Merleau-Ponty mostrou como o corpo percebe o mundo, como nos relacionamos com o mundo e com os outros através dele. Com a intencionalidade do corpo próprio o homem se lança no mundo, não para realizar algum tipo de síntese sobre ele, mas em um movimento que possibilita todas as operações de expressão que constituem o mundo natural e o mundo cultural.

Nesses atos expressivos o sujeito eterniza o mundo ultrapassando-o, indo além das significações dadas, dos pensamentos constituídos. Por isso, a palavra guarda nos livros o seu sentido, as cores na pintura carregam todos os significados que o artista quis lhe dar, e que não se encerra em si mesma e podem levar o espectador para além do que está constituído. Desta forma, o espectador é participativo da obra, ele contribui para a constituição do sentido de uma obra e é tão criador quanto o próprio músico, escritor ou pintor, pois faz a obra reviver.

É aí que o pensamento merleau-pontiano encaminha para a formulação de uma fala que é originária e outra que é secundária. A originária carrega o sentido, está de posse dele e permite que se produzam as significações. É a fala originária que carrega em si toda a potência expressiva, toda a função primordial do sensível. Já a secundária é aquela que retoma o que já foi pensado, sentido, constituído. Cada um dos modos de expressão possui sua particularidade, uma maneira singular de exprimir o mundo. A fala e a escrita necessitam da aquisição de signos linguísticos, mas isso não quer dizer que se encerram nesses signos. A música é capaz de nos fazer sentir tristeza ou alegria, de nos levar aos mais diversos lugares do mundo apenas com o arranjo dos sons. A pintura com suas cores e formas nos mostra o mundo em suas mais diversas faces.

No primeiro período da obra merleau-pontiana, nenhuma destas formas de expressão se sobressai das demais, elas exprimem o mundo a seu modo e o recriam aos nossos olhos, buscando o que se perdeu, o que se esconde ou aquilo que não é aparente. A capacidade de expressão, ou ainda, o ato de exprimir é sempre uma retomada do passado numa intenção nova, é um ato de criação de sentido que revive o passado e o lança para o futuro. O ato de expressão é ainda, como nas palavras de Merleau-Ponty, uma ruptura do silêncio, pois faz aparecer para nós todas as significações que repousam na coisa. Não se trata aqui de tomar esse passado como mera recordação, como

lembranças apenas, mas como aquilo que não está acabado e encerrado no tempo, mas sempre vivido, nem o presente como aquilo que permanece perpetuamente no tempo e é sempre retomado.

Desta maneira, Merleau-Ponty acredita restituir ao cogito seu caráter temporal. Na análise merleau-pontiana do cogito cartesiano, no primeiro período de sua obra, este aparece como um cogito verbal, que somente é possível após a linguagem, ou ainda, que se dá na linguagem. Entretanto, a unidade expressiva da consciência deve conter aquilo que é anterior à linguagem, ao verbal, aquilo que põe os signos e significados que surgem no mundo cultural. O cogito cartesiano não busca nada disso e nem vai além da teoria, ou seja, é apenas um cogito falado que não possui relação com a prática, com a experiência da consciência. O cogito que é anterior ao cartesiano é silencioso, Merleau-Ponty o chama de “cogito tácito”, e é a partir dele que operações de expressão são possíveis. O cogito tácito é como que a essência do cogito cartesiano, ele é uma relação de mim comigo mesmo, antes de a linguagem se efetuar. Do mesmo modo também a percepção, anterior ao ato de expressão, que não substitui nada, ao contrário, sente.

Os gestos de expressão são criadores na medida em que fazem aparecer sentido no que não tinha sentido, ou ainda, dão um sentido novo àquilo que os sujeitos já estão acostumados. O ato de expressão funda uma tradição, tornando possível a continuidade da cultura, pois quando algo novo é criado há movimento, garantindo que as coisas continuem horizonte ao nosso olhar, criando novas significações para as coisas que já estão sedimentadas em nossa cultura. Isso mostra que as coisas não possuem um sentido encerrado e determinado, mas que as coisas são horizonte.

A arte, enquanto uma operação de expressão, mantém este sentido aberto e, ao mesmo tempo, sedimenta no mundo novas significações. O mundo é expresso, mas não é encerrado. A arte está sempre em relação ao caráter primordial e inédito das coisas, mostrando as mais variadas possibilidades de ver e compreender o mundo no qual habitamos.

A arte pensada desta maneira não pode ser vista como uma representação de mundo, pois assim seria imitação. Ao contrário, a arte expressa a novidade do mundo. Uma pintura não imita nem representa nada, ela diz, expressa um modo novo de ver algo que possui significações definidas pela sociedade. A pintura mostra para seu espectador que há maneiras variadas de perceber o mundo, não apenas a maneira habitual. Nas palavras de Merleau-Ponty, “ um pintor como Cézanne, um artista, um

filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências.” (DC, 135). Com isso, torna-se evidente que a pintura não é uma arte recreativa, não simplesmente imita o mundo, mas nos mostra o próprio mundo, exprime em si as significações do mundo, fazendo com ele seja, através da obra de arte, acessível ao sujeito. A arte, assim como a filosofia, com suas obras têm o poder de chegar até outras consciências, expressando suas ideias.

Por estas razões é que Merleau-Ponty mostrou interesse nas artes durante a elaboração de seu trabalho, por esta proximidade com a natureza, com relações entre os sujeitos e deles com o mundo, pelo poder da expressão artística, principalmente literária e pictórica.

Capítulo II:

A Pintura e *A Dúvida de Cézanne*

O tema da pintura surge como interesse para Merleau-Ponty em relação ao estudo acerca da percepção, no sentido em que a pintura, como uma forma de expressão, é um meio de acesso do sujeito ao mundo ao qual pertence, na medida em que as telas exprimem em si as significações do mundo.

O valor filosófico da pintura, que será abordado aqui é justamente o de lembrar aos homens que fazem parte deste mundo natural e cultural, que permanece aberto ao olhar de cada sujeito e que alguém de quaisquer significações dadas e instituídas, o sujeito pode criar novas significações. Nestas condições, a pintura moderna, na qual nos determos, é este novo modo de relacionar a arte pictórica com o mundo, ou seja, este modo que cria o mundo ao invés de reproduzi-lo. Mas para compreender este movimento na pintura, analisaremos a teoria da expressão que se molda em textos de Merleau-Ponty como, por exemplo, *A Fenomenologia da Percepção* e *Sens et Non-Sens*, do qual *A Dúvida de Cézanne* será o foco, buscando os fundamentos necessários para o entendimento da questão da pintura na filosofia merleau-pontiana.

Para compreender os aspectos da teoria da expressão presente na obra de Merleau-Ponty, é necessário abordar antes outros pontos de suma importância e que não são apenas os aspectos da própria pintura em seu interior, mas também no que ela se liga à fenomenologia e ao sistema eu-mundo-outrem, sobre o qual tratamos no capítulo anterior. É preciso ainda destacar que, como Merleau-Ponty, voltaremos nossas atenções ao mundo da pintura especificamente no que se refere ao pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), que passou toda a sua vida em conflito com sua arte e consigo mesmo, percebendo que era preciso uma pintura mais fiel à natureza, voltada para a própria realidade, mais do que para passageiras sensações sobre ela, sobre ilusões ou devaneios. Além disso, para Cézanne, as impressões que a obra causasse nos espectadores deveriam ser como as que a própria natureza lhe causa, como de certa maneira queriam os impressionistas, na medida em que buscavam retratar a natureza de tal forma que as impressões que tinham sobre ela fossem transmitidas por suas telas. Para tanto, os impressionistas recusaram alguns elementos pictóricos como, por exemplo, cores escuras, contornos e formas delimitadas. Ao contrário dos

impressionistas, Cézanne percebeu que não podia deixar que o desenho e o equilíbrio que pretendia estabelecer numa tela, se perdessem numa confusão de cores, como acontecia nas obras impressionistas, pois nestas condições não se alcançaria a fidelidade com a natureza e nem a reação esperada nos espectadores.

Por estas e outras razões é que Cézanne se tornou para Merleau-Ponty o modelo de um pintor que realmente buscou o mundo primordial, sem colocá-lo por trás de aparências, nem colocar as aparências como fundamentais. Para Merleau-Ponty, a obra de Cézanne ensina a compreender toda a questão da relação entre o sujeito e o mundo a partir do enigma da visão, pois os sujeitos devem reaprender a ver o mundo para compreendê-lo melhor.

I

A pintura de Paul Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty

A vida e a obra de Paul Cézanne

No texto *A Dúvida de Cézanne*, no qual Merleau-Ponty trata diretamente do tema da pintura, o pintor em questão é Paul Cézanne. O filósofo inicia o texto com considerações acerca da vida de Cézanne, buscando compreender se, para o pintor, a vida, as dificuldades ou até mesmo questões de ordem física ou psicológica, podem interferir no rumo ou na constituição de sua obra. Portanto, iniciaremos este capítulo abordando a vida e a obra de Paul Cézanne, traçando os mesmos passos merleau-pontianos³⁷.

Em 1862, Cézanne foi a Paris para iniciar sua carreira como pintor, mesmo após uma tentativa inicial frustrada que acontecera no ano anterior. É neste momento que conhece nomes importantes do novo estilo de pintura que surgiria: o impressionismo³⁸. Neste período, denominado por alguns historiadores como período romântico de sua obra, Cézanne misturava a influência dos clássicos que visitava constantemente no Museu do Louvre³⁹ (como, por exemplo, Delacroix⁴⁰, o qual acreditava que a cor era

³⁷ É importante destacar que a vida e a obra de Cézanne não interessavam à Merleau-Ponty (e nem à nós) da mesma maneira que para a história da arte, pois como destaca Slatman, “Ao contrário da história da arte, a fenomenologia não analisa fatos históricos, mas centra-se na experiência do observador.” (*L'Expression Au-Delà de la Representation*, p. 198). Há uma retomada do passado, dos sedimentos do mundo na arte. Por isso, não há como deixar a história da arte de fora.

³⁸ O impressionismo rompeu com as regras acadêmicas quanto ao uso das cores, do desenho, das formas, das relações de profundidade e de iluminação. Ainda que seu objetivo fosse a descoberta da natureza, o impressionismo a retratou de outra maneira, através da impressão e abandonando o rigor científico da arte renascentista. A maior dificuldade foi, com certeza, a aceitação do público, que se tornou um problema para os artistas que eram recusados nos salões de exposição pelo caráter de suas obras. Por esta constante recusa, os impressionistas (que ainda não eram designados desta maneira) organizaram sua própria exposição, conhecida como “O Salão dos Recusados”, em 1863.

³⁹ Por isso em *A Dúvida de Cézanne* Merleau-Ponty afirma que “sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição” (DC, 132), ou seja, Cézanne reinventa os clássicos e a tradição.

⁴⁰ Um exemplo da obra de Delacroix pode ser observado no anexo 3. Eugène Delacroix negava os padrões acadêmicos vigentes no início do século XIX como, por exemplo, a precisão dos contornos. As pinturas de Delacroix não apresentavam contornos definidos e utilizava graduados tons de luz e sombras.

mais importante que o desenho, exercendo forte influência sobre Cézanne) com as novas técnicas que surgiam, voltadas para a luminosidade das cores. Poussin foi outra influência para Cézanne, o qual acreditava que Poussin, em suas telas, havia conquistado o equilíbrio e a perfeição, o que Cézanne também pretendia. Contudo, Cézanne não seguiria os métodos da pintura clássica, por crer que lhe faltava a fidelidade à natureza e sobrava a influência da antiguidade no que diz respeito às formas. Cézanne tentava pintar na entrega às impressões, à maneira dos impressionistas, mas ele não conseguiu êxito com suas telas e sendo recusado pelo Salão de Paris por três vezes consecutivas, retorna a Aix-en-Provence, para renovar suas forças.

Sem desistir de sua arte, em 1866, em uma de suas viagens, ele percebe que a paisagem ao ar livre possui outra dimensão se comparada a ambientes internos e suas composições começam a se modificar. Esta descoberta da paisagem ao ar livre altera sua pintura e no período compreendido entre 1872 e 1874, Cézanne deixou sua paleta mais clara, sua pincelada mais sutil e sacrificava as formas para dar vez à luminosidade do impressionismo, principalmente devido a forte influência de Pissaro⁴¹. Esta fase de Cézanne pode ser observada em telas como *A casa do enforcado*⁴², que mostra a preocupação com o movimento em suas árvores de galhos nus. Entretanto, nesta mesma tela se percebe um caráter muito mais pesado e denso da pintura de Cézanne, principalmente se comparado com a maioria das telas impressionistas⁴³.

A entrega arbitrária às impressões incomoda Cézanne, principalmente devido à influência da perfeição e equilíbrio de Poussin, que tanto quis resgatar em suas telas, passando a se questionar sobre sua pintura e sobre a pintura nela mesma, pois este problema já era conhecido na história pictórica desde o pintor Rafael, que entrou em

⁴¹ Camille Pissarro (1830-1903) esteve presente em todas as exposições impressionistas e foi o elo neste grupo de artistas, além de figura muito importante na vida de Cézanne, se mostrando um defensor de sua arte frente aos impressionistas e o ajudando sempre com um “apoio e consolo fraternais”, segundo Elgar. Pissarro também inspirou e fez parte do movimento pós-impressionista. Um exemplo de sua obra pode ser conferido no anexo 4.

⁴² Ver anexo 5. Esta tela é um dos muitos exemplos de que Cézanne buscava o movimento da natureza, para que sua tela não se tornasse um retrato estagnado da natureza.

⁴³ Argan coloca que Cézanne transformou o que era superfície nos impressionistas, em volume. Desta maneira, assumiu uma posição vanguardista em relação ao impressionismo. (*Arte Moderna*, p. 111).

debate com a pintura do *Quattrocento* e suas perspectivas e ‘conquista da natureza’⁴⁴. Cézanne sentia falta do rigor dos mestres do Louvre e repudiava essa arbitrariedade do traço e do uso das cores.

Aprofundando seus estudos sobre a luz, as cores e as formas, Cézanne sente que há algo no impressionismo que não se adequa a uma pintura que pretenda exprimir o mundo em sua originalidade e que recria a natureza. O problema do impressionismo, segundo Cézanne, estava no fato de que eles não adequavam às luzes, aos contornos que se dissolviam nas cores da tela com a perfeição, a ordem e a clareza que para Cézanne eram tão importantes. O pintor deveria trabalhar pelo avesso, para ser fiel à natureza. Este avesso do trabalho do pintor é que faria surgir aos demais olhares àquilo que o pintor expressara na tela.

Em 1875, Cézanne começa a se afastar do impressionismo e a se enveredar por um novo modo de compreender a pintura, modificando sua própria técnica pictórica, tornando as paisagens mais geométricas e buscando um novo modo de exprimir a profundidade em suas telas. Todavia, seus trabalhos continuam a ser negados nos Salões e em 1881, numa temporada com Pissarro e Gauguin⁴⁵ inicia uma nova fase em seu modo de compor as telas, muito mais minucioso e rigoroso. Sua paleta ganha mais cores que as dos impressionistas, pois pretende reavaliar o uso da cor, tornando-o mais comedido e fiel aos tons que aparecem na natureza e que não conseguia exprimir sem estas cores que lhe faltavam. Suas composições levam muito mais tempo para serem finalizadas e ela assume um estilo de pintura único até então. Com a idade lhe pesando, Paul Cézanne se preocupava em exprimir a ordem e o equilíbrio natural da realidade, buscando uma pintura que se expressasse por si mesma.

⁴⁴ Como coloca Gombrich, “os impressionistas eram verdadeiros mestres na pintura da “natureza”. Mas seria isso realmente o bastante? Onde estava aquela penosa busca do desenho harmonioso, a realização de sólida simplicidade e perfeito equilíbrio que tinham marcado as maiores pinturas do passado? A tarefa consistia em pintar “da natureza”, fazer uso das descobertas dos mestres impressionistas e, ao mesmo tempo, reconquistar o sentido de ordem e necessidade que distinguia a arte de Poussin.” (*História da Arte*, p. 389). Estes eram os questionamentos que Cézanne se colocava neste momento de sua vida.

⁴⁵ Paul Gauguin (1848 – 1903) buscava a intensidade das cores, bem como as formas e desenhos em seu modo mais primitivo. Para alcançar seu objetivo viajou para lugares que lhe proporcionariam experiências que o aproximassem do primitivo. Um exemplo foi a viagem ao Taiti, lugar no qual realizou diversas pinturas que, para o seu descontentamento, não agradaram muitos de seus amigos, pois mostravam a preferência por temas exóticos e estranhos, bem como o contorno simplificado e grandes manchas de cor. Um exemplo das telas que Gauguin está presente no anexo 6.

Cézanne instaurou uma questão a respeito da forma durante a busca pela natureza em sua realidade, pois afirmava que a natureza deve ser vista como formas geométricas (cilindros, cones e esferas) e que isto não deveria sair da mente do artista quando estivesse pintando a natureza⁴⁶. Cézanne foi um grande nome da pintura, tendo provavelmente mudado o rumo da arte moderna com seu modo novo de exprimir a natureza, pois sua obra reescreve as técnicas tradicionais da pintura e afirma uma nova preocupação sobre o modo de se alcançar a expressão pictórica.

Sua vida e sua obra estão ligadas, suas dificuldades e sua insistência fizeram com que sua busca não fosse em vão. A genialidade, a obstinação de Cézanne marcam a história da pintura em relação à expressão da natureza e da realidade das coisas, afirmando a pintura como uma forma de expressão do próprio mundo.

A inovação de Cézanne frente ao impressionismo

O método e o estilo de Cézanne, únicos na história da pintura, revelam preocupações até então ignoradas pela maioria dos pintores, inclusive de seus -até então- companheiros impressionistas. As dúvidas e inquietações de nosso artista o levaram a infinitos estudos, que resultaram numa maneira totalmente nova de expressar o mundo através de uma obra de arte, unindo o rigor dos mestres do passado e as sensações que inundavam as pinturas dos mestres de sua época.

A inquietação de Cézanne frente às formas e os jogos de luz nunca o deixaram totalmente à vontade com o impressionismo, e a vontade de solucionar este problema foi o motivo de sua reclusão na cidade francesa de Aix-en-Provence, onde se dedicou totalmente aos problemas da arte, os quais colocou para si como dilemas que precisavam ser resolvidos a qualquer custo. Cézanne preocupava-se em ser fiel à natureza, enquanto os impressionistas eram fiéis às suas sensações, o que acabou por afastar Cézanne deste grupo de artistas e dar um novo rumo à sua arte.

⁴⁶ A pintura de Cézanne influenciou diversos artistas, como Pablo Picasso (1881-1973) e foi decisivo para o surgimento do cubismo em 1907, o qual tem como seus maiores representantes o próprio Picasso e Georges Braque (1882-1963) (anexos 7 e 8). O cubismo foi uma das correntes que se viu intencionada a tentar responder a este problema da forma. A partir daí, muitos artistas passaram a colocar a forma acima do tema na pintura.

Cézanne tentou retomar o que lhe interessava na arte clássica: a ordem e o equilíbrio. Dessa maneira a fez reviver de um modo novo, mas sempre buscando a origem do mundo, como se buscasse a própria estrutura das coisas, o que as faz reais para nós⁴⁷. A maneira de conceber a junção das cores, dos pigmentos, das formas, tudo é modificado nas pinturas de Cézanne, sempre buscando o ponto mais primordial e fundamental daquilo que pinta. A tela *As Banhistas*⁴⁸, por exemplo, foi o foco de Cézanne em muitos e exaustivos estudos relacionados ao problema das formas. Suas telas passam a seguir uma rigidez que não abre lugar para improvisos e o caráter original de sua obra começa a se moldar, a novidade e o estilo começam a surgir. Cézanne não vive uma fantasia, nem tampouco é um pintor preguiçoso como disseram os críticos no início de sua carreira. Muito pelo contrário, sua busca é árdua e ele trabalha cada vez mais e de maneira incessante neste período de sua vida, chegando até mesmo a confeccionar seus próprios instrumentos de trabalho⁴⁹. Cézanne fez da pintura sua vida, não apenas uma ocupação.

Cézanne inovou as formas de expressão pictóricas conhecidas até então. A busca pelo caráter mais real que pudesse exprimir, faria com que a obra se expressasse por si só, independente de qualquer outro subterfúgio ou apelação, como se a expressão da obra tivesse sua própria linguagem e se comunicasse com quem lhe observa.

Neste caminho, o artista foi crítico até consigo mesmo, lutando contra as contradições em suas telas e refazendo seu trabalho sempre que isso fosse exigido pela procura da harmonia. Contradições estas no nível da composição, no contraste entre o clássico e sua percepção interna, as quais deixam muitas dúvidas ainda no pensamento

⁴⁷ Em referência à citação que Cézanne faz sobre “recriar Poussin sobre a Natureza”, Elgar coloca que para Cézanne era preciso “revivificar a visão clássica, reencontrar a “virgindade do mundo”, aquele mundo da infância, da simplicidade primitiva, do camponês robusto, mundo simultaneamente inacessível e familiar (...)” *Cézanne*, p. 77.

⁴⁸ Ver anexo 10, exemplo dos estudos relacionados às formas, as telas com os motivos de banhistas foram fundamentais para a obra de Cézanne.

⁴⁹ De acordo com Frank Elgar, “se o gênio é uma longa paciência, Cézanne decerto foi genial. Não esperamos dele dons brilhantes, uma virtuosidade precoce, uma aptidão natural para seduzir. Foi graças aos seus defeitos, tanto como às suas qualidades, ao seu egoísmo, ao seu orgulho, à sua vaidade pueril ao seu desprezo pelas conveniências, que pôde correr os maiores riscos, escapar à dúvida e ao desespero.” (*Cézanne*, p. 82). Porém, talvez Cézanne não tenha de fato escapado à dúvida, e tenha sido ela que moveu seu trabalho e lhe deu a direção que procurava, mas o risco sempre fez parte de sua vida e sua obra, principalmente pela inovação de sua técnica pictórica.

de Cézanne e, por isso ele tenta exaustivamente seguir neste novo caminho, fazendo sempre as mais diversas experiências pictóricas⁵⁰. Estas contradições configuram certa ambiguidade em sua obra, segundo a análise merleau-pontiana, e é esta ambiguidade que Cézanne tentará responder ao longo de seus estudos e de suas telas, procurando sempre a unidade entre a aparência e a natureza nela mesma.

Nesta procura, a preocupação e o olhar de Cézanne se voltam à profundidade e à composição em si, pelo arranjo das cores em sua paleta, além dos estudos acerca das horizontais e verticais. Toda e qualquer pincelada assume na tela uma função, ou ainda, uma designação própria. Ele tenta dar a cada pincelada o lugar na tela que lhe cabe e o tom de cor que deveria ter, pois somente desta maneira o objetivo da unidade seria alcançado⁵¹. Estes resultados somente foram possíveis pelo esforço e insistência de Cézanne, que em suas experiências pictóricas, abandonava e retomava diversas vezes a mesma tela. Suas obras não refletem a natureza como um dado habitual dos sentidos, mas como se realizasse uma morfologia, uma análise estrutural da natureza. Neste processo desprezou até mesmo as leis de equilíbrio, alterando as convenções e leis de perspectiva clássica e acadêmica, baseadas em convenções matemáticas⁵² e fazendo surgir o que se pode chamar de “perspectiva sensível”⁵³ ou “perspectiva vivida”.

De acordo com Merleau-Ponty, a perspectiva vivida do artista, o leva em direção à unidade ideal e à própria significação das coisas. Isto exigia de Cézanne incansáveis jornadas de trabalho, pois cada mínimo espaço da tela deveria ser preenchido com o tom

⁵⁰ A contradição ainda era presente, como coloca Moutinho, no ato de “pintar o objeto em sua solidez de objeto sem abandonar a pintura das aparências” (*Razão e Experiência*, p. 346). O esforço de Cézanne era o de dar à tela o sentido mesmo que seu motivo possui no mundo.

⁵¹ Segundo Elgar, Cézanne “inventou uma luz” (*Cézanne*, p. 84) que está presente tão profundamente na composição do quadro que parece se dissolver entre o desenho e as cores, dando assim uma intensidade para a tela incomum a qualquer forma de expressão pictórica conhecida até então.

⁵² A respeito da matemática na pintura, para Pierre Francastel, “as fórmulas são explicações e, de modo algum, fontes de inspiração. A obra viva resulta da imaginação, que também tem suas regras, e não do cálculo; sendo mais exato, a tradução em qualidade matemática de uma obra de arte é legítima, mas não deve dar-nos a ilusão de que estabelecendo relações entre as artes e a matemática chegaríamos às verdadeiras ‘causas’.” (*Pintura e Sociedade*, p. 190).

⁵³ Novamente de acordo com Frank Elgar, “foi igualmente segundo esta *perspectiva sensível* que Cézanne compôs a natureza-morta *As Cebolas Rosadas* (1895, Museu do Louvre). Nela se vê um copo, cujo pé está desalinhado e a abertura aumentada em semiesfera, entre diversos objetos atirados em desordem sobre a mesa. Contudo, o artista conseguiu dar a esta desordem e a estas deformações uma disposição harmoniosa.” (*Cézanne*, p. 127).

exato, ao contrário do que Cézanne se via obrigado a recomeçar, já que nada numa tela, nem mesmo o menor espaço, deve ser preenchido aleatoriamente e sem estudo prévio e por isso, às vezes, suas telas levavam muito tempo para serem concluídas. Ou ainda, no caso da necessidade de haver um espaço em branco, este deveria ser deixado desta maneira após várias análises e estudos por parte do pintor, nunca de maneira arbitrária ou por mero descuido.

Cézanne descobriu também certa estrutura no uso das cores que lhe proporcionava uma luz pictórica que passou a utilizar em suas telas, além de proporcionar também outros efeitos de composição como, por exemplo, a profundidade. O uso das cores também forma o espaço pictórico de suas telas: tudo era modelado pelo uso medido da cor. Cézanne dizia que é à medida que se pinta que o desenho surge, ou seja, não é necessário primeiramente realizar os contornos dos desenhos para, em seguida, preenchê-los de cor, pois é a própria cor que faz nascer o desenho, como se ambos tivessem uma relação tão íntima que não pudessem se desvencilhar um do outro⁵⁴. Esta técnica do esboço, de desenhar enquanto se pinta, fez com que Cézanne desenvolvesse a profundidade em suas telas. De acordo com Merleau-Ponty, não somente as cores, mas outros elementos da coisa como, por exemplo, a solidez ou o peso, “nos ensinam sobre ela muito mais do que suas propriedades geométricas.” (PhP, 408). Pintar um motivo não é reproduzir na tela suas principais e essenciais características, com regras matemáticas exatas, mas fazer com que a tela expresse o odor, a luz, o movimento que o motivo possui. Para tanto, é preciso que o artista preste atenção ao silêncio da natureza, ao que está por trás das aparências.

Buscando este caráter em seus motivos, Cézanne pintava a partir de esquemas e mais do que nunca, baseado em cones, cilindros, esferas, linhas e curvas, com a intenção de que fosse a própria sensação a reinterpretá-las. O uso destas formas geométricas segue na intenção de manter a fidelidade à natureza, já que na própria natureza estas formas estão presentes. Um exemplo destes estudos com as formas e as

⁵⁴ De acordo com Moutinho, “o arranjo da cor, na tela, não é o colorimento de uma superfície delimitada, como se desenho a cor fossem exteriores um a outra, mas deve ser tal que ele implique todas as respostas que a cor “daria a uma interrogação dos outros sentidos, [pois] uma coisa não teria essa cor se não tivesse também essa forma...” (PhP, 368, 427), isto é, é preciso que desenho, cor e demais qualidades se imbriquem umas nas outras.” (*Razão e Experiência*, p. 350). (As paginações indicadas pelo autor são respectivamente das edições da versão francesa da editora Tel Gallimard e em seguida da brasileira, da editora Martins Fontes.)

cores são as diversas telas pintadas sobre o motivo da montanha Sainte-Victoire e as telas pintadas sobre os banhistas⁵⁵.

A quantidade de telas pintadas sob o mesmo motivo não mostra a busca pela perfeição, mas a busca pelo que estava repousando no silêncio, o que não se mostrava ao primeiro olhar e somente aparecia ao olhar atento, ou seja, o está por trás da aparência da coisa.

O método cezanniano indagava as próprias coisas a respeito de seu lugar na tela, como se cada motivo dissesse ao artista como seria mais bem expresso⁵⁶. É esta a característica que faz da obra de Cézanne mutável, sem um acabamento matematicamente calculado, mas que segue o caráter sensível das coisas, exprimindo a solidez e a clareza exatas da natureza mesmo sem o uso de contornos definidos, como se o artista as enxergasse para além de seu caráter aparente e familiar, mas em sua estrutura interna. É a beleza e a complexidade das coisas que o olhar do artista busca perceber, para que possa expressá-las em seu caráter mais real ou o mais próximo possível de sua realidade.

A técnica de Cézanne torna-se mais intelectual, principalmente devido à busca obcecada pela estrutura das formas e sua aparência, deixando de ser mera observação da natureza. O que ele queria reproduzir em suas telas era a própria realidade, e o fazia de maneira tão original que nenhum conjunto de linhas e cores se repete em suas telas, todas são totalmente novas. Quase ao fim de sua vida, sua obra toma certa unidade, mostrando que soube se guardar dos modismos pictóricos e seguir fiel ao seu propósito. Cézanne alcançou seriedade em suas telas, mostrando em partes que conseguiu transformar o impressionismo em “algo de sólido como a arte dos museus” (DC, 127), como havia pretendido desde o início. ‘Em partes’ porque, na verdade, Cézanne foi muito além do impressionismo.

⁵⁵ Conforme alguns exemplos apresentados no anexo 1, da montanha de Sainte-Victoire e anexo 10, com uma das telas sobre as banhistas, referência na obra de Cézanne no que se refere ao estudos das formas.

⁵⁶ Como nos lembra Mercury, Cézanne dizia que às vezes tinha a impressão de que seus motivos o observavam, tamanha e tal era sua relação com seus motivos. (*La chair du visible*, p. 26).

O olhar de Cézanne sobre o percebido

A relação de Cézanne com as coisas que percebia não era de mera observação, mas de diálogo, pois ele analisava as coisas de maneira estrutural, buscando a maior quantidade de informações que pudesse retirar de seu motivo, para exprimi-lo da maneira mais correta em sua tela.

Em *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*, Merleau-Ponty analisa a teoria clássica da percepção e do percebido, concluindo que o que se percebe não está para nós em um único plano dado, mas aparece em circunstâncias distintas, ou seja, por diversas perspectivas. Pelos diversos aspectos que aparecem a nós, os objetos assumem uma grandeza aparente que os torna, por vezes, deformados ao olhar, e isso era uma das características da coisa que chamava a atenção de Paul Cézanne⁵⁷. Contudo, a deformação é perspectiva, pois ela varia de acordo com a percepção do sujeito sobre o objeto. A deformação perspectiva dos objetos mostra que não há inferências imediatas entre o signo e o significado, pois se assim fosse um prato “deformado”, que não é apresentado em formas matematicamente corretas, nunca seria reconhecido enquanto prato em sua estrutura real. Por exemplo, os pratos de Cézanne são pintados em formas que não são nem elípticas nem circulares, como se ele quisesse reinventar as leis pictóricas e de perspectiva. De acordo com Merleau-Ponty,

“um disco colocado obliquamente em relação ao nosso rosto resiste à perspectiva geométrica, como Cézanne e outros pintores o mostraram, representando de perfil um prato de sopa cujo interior permanece visível. Tiveram razão em dizer que, se as deformações perspectivas nos fossem expressamente dadas, não precisaríamos aprender a perspectiva.” (PhP, 350).

Estas deformações perspectivas ocorrem não somente com os pratos, mas também com outros objetos (jarras, taças) e as naturezas mortas (maças, pêssegos) pintadas por Cézanne, que apresentam a forma que a sensação produz e não a própria sensação, exprimindo assim a própria natureza das coisas. Como se o juízo não fosse iludido pelas sensações, garantindo que o próprio sentido da coisa fosse expresso na tela:

“o gênio de Cézanne é fazer que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é

⁵⁷ De acordo com Elgar, sobre Cézanne e as deformações em suas obras, “realizar, para ele, era assegurar a interdependência dos objetos deformados pela vivacidade das suas sensações e das cores alteradas pelas reações recíprocas entre eles. Era ligar uma forma a outra forma, um tom ao tom próximo, dar estabilidade a uma arquitetura privada dos seus suportes tradicionais.” (*Cézanne*, p. 148).

olhado globalmente, e contribuam apenas, como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos.” (DC, 129).

Estas deformações e o risco que assumiu é que fizeram dele o pai da arte moderna, pois Cézanne acreditava que era mais correto alongar a forma e garantir a mesma sensação de sua primeira impressão, do que seguir as regras acadêmicas e ir contra sua própria percepção, fazendo com que o juízo refletisse a cada vez para não ser iludido pelas aparências. De acordo com Merleau-Ponty, este reconhecimento de um signo através da deformação perspectiva se dá através da própria relação entre eles, ou seja, entre a coisa e sua significação, e sendo fiel aos fenômenos o artista faz uso de uma perspectiva vivida, como nas palavras de Merleau-Ponty. De acordo com o pensamento merleau-pontiano (PPCF, p.47), “é preciso que a significação e os signos, que a forma e a matéria da percepção sejam aparentadas desde a origem e que, como se diz, a matéria da percepção esteja ‘grávida de sua forma’”. Não é preciso que eu veja todos os lados do objeto para pensar este lado que me é invisível. O objeto contém em si a sua forma, deformada ou não pela perspectiva individual, a qual mantém um saber aparente sobre ela. Ou ainda, esta “matéria grávida de sua forma” permite que ela seja expressa de acordo com a percepção que tenho dela e não por convenções matemáticas⁵⁸. O próprio pensamento merleau-pontiano nos diz que a coisa não pode ser separada de sua maneira de aparecer, que o expresso e a expressão são um só, como a melodia e as notas, o ator e a personagem, as formas e a tela, por exemplo.

Um exemplo citado por Merleau-Ponty em *A Dúvida de Cézanne* faz referência à uma obra de Balzac, *A Pele de Onagro*, a qual contém uma passagem⁵⁹ que Cézanne dizia querer muito pintar e que descobriu que somente o fato de querer pintá-la já garantiria o sucesso da pintura, no que se refere a alcançar o mesmo sentido da passagem de Balzac numa tela, ou seja, se o pintor se perdesse em cálculos e análises de tons e cores, provavelmente não alcançaria a mesma impressão que a passagem de *A Pele de Onagro* lhe causava. De acordo com Merleau-Ponty, “em suas obras de

⁵⁸ Segundo Frank Elgar, Cézanne não se preocupava com as convenções pictóricas como, por exemplo, paralelismo, linhas de fuga, enquadramento ou intensidade, pois o que ele buscava pintar era apenas a realidade e por isso não hesitava (*Cézanne*, p. 98).

⁵⁹ A passagem descrita por Merleau-Ponty é a seguinte: “*toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual elevavam-se simetricamente os pratos e talheres coroados de pãezinhos dourados*”. (*A Dúvida de Cézanne in O Olho e o Espírito*, p. 131).

juventude, Cézanne procurava pintar em primeiro lugar a expressão, e era por isso que ele a perdia. Ele aprendeu pouco a pouco que a expressão é a linguagem da coisa mesma e nasce de sua configuração.” (PhP, 432). Caso Cézanne buscasse seguir todos os padrões estéticos e pictóricos, estaria construindo uma tela e não constituindo uma parcela do mundo, exprimindo a realidade que lhe aparecia diante dos olhos. Para ele, valia mais romper com algumas regras da tradição e melhor expressar a realidade, do que prender-se a elas como um discípulo fiel e deixar a realidade escapar por entre regras.

A perspectiva clássica não atende às necessidades expressivas de constituir o mundo enquanto tal, pois se prende ao perspectivismo da percepção, ou seja, apenas reproduz na tela os “aspectos sucessivos” (SC, 246) das coisas, não os aspectos vividos, significativos para a constituição do mundo. Estes aspectos sucessivos seriam os modos de aparição da coisa à nós, ou seja, os modos como ela se mostra à nós a cada percepção. Mas estes aspectos sucessivos são todos aparentes e nunca nos darão a coisa em si mesma. Ao contrário, os aspectos vividos contêm a coisa e por isso temos acesso a ela.

A obra de Cézanne claramente evoca o movimento das coisas, não pretendendo fixar na tela esses aspectos sucessivos, aparentes apenas⁶⁰. Cézanne observa atento, reflete e analisa e seu motivo infinitamente, abrindo seu olhar para todos os aspectos da coisa. A relação dele com a paisagem é extremamente fundamental para seu trabalho, pois justifica cada pincelada. Um exemplo deste árduo trabalho de observação é, novamente, a montanha Sainte-Victoire. Este motivo é um bom exemplo, não pelo número de telas pintadas, mas porque em cada uma delas Cézanne expressou um aspecto diferente da mesma montanha, de tal forma que o exercício de observação do pintor se tornou praticamente óbvio.

Este pensamento, de que sempre há um aspecto novo a perceber, é o que nos diz Merleau-Ponty sobre o mundo, o qual é constituído por nós, a cada percepção nova, mantendo assim seu caráter aberto. Ao construir o mundo ou suas significações, este caráter aberto se perderia e o mundo se encerraria em si mesmo. Ao contrário, quando se ‘constitui’ o mundo ele não cessa nunca e sempre haverá o que dizer, o que pintar ou

⁶⁰ Como podemos perceber analisando as telas presentes no anexo 1, as quais parecem exprimir, cada uma de modo distinto, um movimento da paisagem, vivido pela experiência perceptiva do pintor.

o que sentir sobre ele e sempre através de nossa percepção. Por isso Cézanne ‘rumina’ o mundo, por isso suas telas contêm esse caráter aberto, com significações que mostram que há sempre o que olhar, o que perceber. A mesma montanha, por exemplo, é sempre uma nova montanha, pois é sempre vista de um modo novo, e essa novidade é a abertura do mundo para nós, é o que permite que criemos novas significações.

Todo este trabalho de reflexão de Cézanne sobre seu motivo tem como motivação principal ser o mais fiel possível à natureza, expressá-la de tal forma no quadro, que ele mesmo seja uma parcela do mundo, exprimindo a própria realidade. O quadro torna-se parte do mundo enfim, diz o que o mundo quer dizer e ainda guarda em si um pouco do silêncio a ser revelado, para que o espectador também esteja sujeito à observação e significação da tela e do que ela revela.

A pintura de Paul Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty

A busca de Cézanne por uma expressão mais real e verdadeira da natureza exigiu anos de estudo, observação, reflexão e trabalho por parte do pintor. Até meados de 1877, Cézanne ainda não havia se consolidado na carreira de pintor e sua pintura ainda não tinha um cunho pessoal, um estilo próprio que a marcasse e lhe desse identidade. Contudo, é a partir do abandono do impressionismo que ele passa a buscar uma nova experiência plástica, a qual é marcada pela simplicidade das formas, tendo por objetivo alcançar a realidade original do que pintava. Nesta fase de sua vida até a sua morte, Cézanne se tornou muito mais solitário, vivendo exclusivamente para sua pintura, buscando aquilo que ele próprio dizia que jamais iria encontrar: uma expressão fiel e verdadeira do mundo.

A análise de Merleau-Ponty que se refere diretamente à pintura de Paul Cézanne se encontra no texto *A Dúvida de Cézanne*, no qual o filósofo busca respostas às dificuldades e dúvidas que Cézanne se colocou enquanto pintor nesta busca pela expressão verdadeira.

Já no primeiro parágrafo do texto *A Dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty ressalta as três questões cruciais que fundamentam a dúvida do pintor em relação à sua obra. A primeira questão é referente ao ‘inacabamento’ da obra de arte, já que ela não se encerra em si mesma, mantendo-se aberta aos olhos de seus espectadores, aberta a

novas resignificações. Esta primeira dúvida de Cézanne, quanto ao inacabamento de uma obra de arte, refere-se a natureza enquanto horizonte, a qual não é passível de determinações, deixando sempre um rastro de possibilidades que pode deixar para o pintor a dúvida do inacabamento de sua obra.

A segunda questão remete à preocupação do pintor em relação a seu corpo, pelo medo e receio de que “a novidade de sua pintura” esteja fundamentada no que chama de “um acidente de seu corpo”, ou seja, que talvez as cores, formas e outros elementos de sua obra tenham sido modificados por alguma forma de deficiência de seu corpo (DC, 123). Esta dúvida também parece responder a primeira, pois por vezes Cézanne pensava que sua razão o abandonaria e talvez essa confusão mental atrapalhasse ou guiasse sua pintura. Sua obra seria então devida à este “acidente de seu corpo”, que interferiria em seu modo de pintar e isso justificaria suas dificuldades e colocaria sua obra em dúvida, fazendo-a perder a validade.

A última questão que delineia sua dúvida é quanto a validade da obra de arte, pois como saber se a obra é ou será autêntica? O que garante que a obra de arte seja válida para além do domínio do pintor? A questão da validade da obra de arte é essencial para o pintor, pois uma obra sempre assume um risco, o de não passar de uma tentativa frustrada. Quando atinge a validade, a obra se torna autônoma, carregando em si o próprio mundo. O modo de como se atinge essa validade e como a obra a garante é uma questão muito presente no trabalho de Cézanne e que faz com que seja visto para além das características pictóricas apenas, mas filosóficas também.

Para compreender melhor essas questões que faziam Cézanne duvidar de sua obra, Merleau-Ponty analisa tanto a obra quanto a vida do artista de maneira conjunta, pois se sabe que Cézanne duvidava de si mesmo e de seu talento e agia de maneira doentia, o que contribuiu para muitos criticarem sua obra baseados nesse caráter, sem separá-lo de sua obra, de suas intenções pictóricas. O caso de Cézanne, nessa “fuga nos hábitos”, nessa incapacidade de tolerar novas situações ou de manter contato social, entre o que ele próprio chama de “‘ser fígado’ e uma liberdade de solitário” colocam Cézanne, de acordo com o pensamento merleau-pontiano, numa “constituição mórbida” (DC, 125), comparando-o a El Greco (1541-1614), pintor cuja obra é marcada pelo fantástico e pelo fúnebre. Segundo Merleau-Ponty, “o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.” (DC,

125). No entanto, este caráter de Cézanne pode ter sido interpretado erroneamente como causa de seu fracasso, principalmente por Émile Zola, mas de acordo com o pensamento merleau-pontiano, este caráter pode ter garantido a própria validade da obra do pintor, pois fez com que Cézanne voltasse às coisas um olhar diferente, mais atento ao sentido original que faz as coisas e persistente para alcançar esse sentido.

Merleau-Ponty traça um paralelo entre a vida e a obra de Cézanne que não caracteriza nem uma relação de dependência nem de independência entre elas, mas como uma sendo determinante da outra, ou seja, elas devem ser compreendidas enquanto motivação uma da outra, não como numa relação de causa e efeito. Foi a vida que Cézanne teve que exigia este conjunto de obras, assim como sua obra só poderia ter acontecido em relação a esta vida em particular. Dizer que sua obra foi determinada por sua vida, segundo o pensamento merleau-pontiano, é recair num psicologismo, é acreditar num fracasso de Cézanne ou pensar sua obra como promovida por seu caráter doentio, destituindo-lhe toda a busca por uma pintura significativa.

O que é então a pintura de Cézanne, se não é fruto de sua vida miserável? Talvez a união entre a natureza e a arte, entre a essência e a aparência? A pintura de Cézanne possui uma perspectiva vivida mais que uma perspectiva baseada na forma, na geometria. Não que ele tenha negado piamente estas concepções, mas não as tratava como regras absolutas. Desta maneira, nosso pintor retorna aos fenômenos, com deformações que oscilam entre a forma e o vivido, atingindo o caráter de realidade. Assim também acontece com as cores e os contornos, as quais modulam o quadro de tal forma que não é preciso que Cézanne seja determinista, pois a pintura surge em sua unidade à medida que cada pincelada faz emergir todo o seu conteúdo. Não é preciso separar estilo, desenho, contorno, profundidade, cor e forma, pois tudo acontece no quadro de forma indissociável e o objeto do quadro surge em meio a essa expressão de cores. Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty cita o pintor: “o desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude” (DC, 130). Aí está o paradoxo de sua obra e também sua maior dificuldade, pois ao mesmo tempo em que busca a realidade nela mesma, também não abre mão de suas sensações. É como a união entre a facticidade do mundo sensível e a liberdade do mundo cultural, ou seja, é fazer surgir uma unidade entre os modos de ser e de aparecer das coisas. Enfim, é a unidade entre a essência e a aparência das coisas.

Este novo modo de fazer a pintura, este rompimento de Cézanne com alguns aspectos da tradição – principalmente com o impressionismo – e com alguns hábitos, fizeram emergir certo estranhamento que remete ao retorno à natureza em união ao homem, não mais como uma natureza estagnada, acabada, construída pelo sujeito e fixada na cultura de maneira absoluta. Cézanne vai além dessas formas dadas por leis e convenções pictóricas, ele visa a paisagem em sua perfeição absoluta, em seu acontecimento no mundo, em sua totalidade. O que motiva a arte de Cézanne é justamente este sentimento de estranheza perante a novidade do mundo e essa existência das coisas que está sempre recomeçando e se refazendo. Este é o “caráter inumano” que caracteriza a pintura de Paul Cézanne e que o torna um pintor, que faz com que sua obra não seja uma mera transcrição ou tradução do mundo, mas que contenha nela todo o espetáculo do mundo.

A obra de Cézanne mantém a totalidade aberta do mundo, do qual nos fala Merleau-Ponty. Ele nos ensina que podemos sempre significar o mundo, a partir de nosso contato com ele, entendendo-o cada vez mais e assim nos mostra que para compreender o mundo basta olhar de fato para ele, buscando significações ainda não conhecidas, ainda não desvendadas pelo olhar.

Cézanne não imaginava que isto que ele julgava nunca encontrar, de certa forma já havia encontrado, pois descobriu que para pintar o que se queria, ou melhor, para expressar na tela o que sentia e o que percebia do mundo, bastava apenas querer pintá-lo seguindo o curso das cores e desta forma o mundo surgiria na tela, como no exemplo sobre *A pele de onagro* de Balzac⁶¹, que durante algum tempo tomou Cézanne em sua reflexão sobre a expressão:

“ “em toda minha juventude”, dizia Cézanne, eu quis pintar isso, essa toalha de neve fresca...Agora eu sei que se deve *querer* pintar apenas: elevavam-se simetricamente os pratos e talheres, e: pãozinhos dourados. Se eu pintar ‘coroados’, estou perdido, compreende? E se realmente equilíbrio e matizo meus pratos e talheres e meus pãozinhos como no modelo natural, esteja certo de que as coroas, a neve e tudo mais estarão ali”. ” (DC, 131).

Não há um modelo, o que há é um movimento de criação e justamente por isso é que não há garantia alguma, Cézanne trabalhava em suas telas sem saber se estava no caminho certo, nem ao menos se havia um caminho certo, ou verdades a seguir. A única ideia que seguia era a de unir a natureza e o homem novamente, era tornar o

⁶¹ Ver nota 69.

mundo acessível ao homem através de uma tela, através de sua arte. E assim, a obra mostrava seu poder de comunicação, ou seja, unia vários espíritos numa mesma sensação, levava o espetáculo para qualquer um que estivesse aberto a vê-lo, e desta maneira criava e continuava de certa forma a cultura. Por isso, Merleau-Ponty diz não haver “arte recreativa” (DC, 134), pois o artista assume um risco, já que sua obra pode não ser capaz de se comunicar, de tocar outras consciências para além da sua própria e assim, não se consagrar uma obra de arte.

A função de uma obra de arte vai muito além de seu valor estético, pois ela assume um papel filosófico, no sentido em que faz com que o sujeito tenha acesso à um modo de ver o mundo que talvez, sem a arte, nunca chegasse a conhecer. Tamanha é a importância da criação artística para o sujeito. Cézanne preocupava-se justamente com esta característica da pintura. Não no sentido de manter ou criar uma pintura filosófica, muito pelo contrário, de realizar uma pintura que exprimisse o mundo assim como ele mesmo se exprime. Por isso o retorno à natureza, aos fenômenos e às sensações de seu corpo, essa preocupação em se manter fiel à si e à natureza.

O interesse de Merleau-Ponty pelas artes é esta retomada que o artista faz da natureza, tornando o espetáculo do mundo acessível ao homem. A liberdade criadora do artista mostra na obra, no caso de Cézanne na tela, o mundo como ele o percebe através de seu corpo, sem qualquer modo de pré-determinação. Esta liberdade do artista acontecesse no curso de sua vida, a partir das experiências de seu corpo, pois é vivendo que estamos no mundo e não assumindo como verdade única aquilo que nos é dado desde sempre. E essa postura, esse modo de ver nossa relação com o mundo, é aprendida com a pintura, principalmente de artistas como Paul Cézanne, levando algumas correntes da filosofia (como a fenomenologia de Merleau-Ponty) a se questionarem sobre essa relação e a analisar mais profundamente.

O mundo visto pelo olhar do artista, um olhar que interroga o mundo habitual, um olhar que vida o que não está à mostra, apresenta aos demais um modo novo de ver algo que muitas vezes nos é tão familiar e que não lhe damos mais uma atenção especial. Assim o mundo se mostra ainda como espetáculo que está se constituindo diante de nós à medida que vivemos, mostrando ainda que a ação do sujeito constitui o mundo. Há sem dúvida um engajamento no trabalho do artista que visa a expressão do novo e esta é a diferença entre um artista como Paul Cézanne e nós, sujeitos que tomam o mundo em sua familiaridade e são em sua maioria conformados

com as significações que a sociedade sedimenta. Cézanne pintou buscando o que ninguém mais parecia ver: este espetáculo silencioso que acontece a todo o momento e que afirma essa totalidade aberta da qual nos fala Merleau-Ponty.

A pintura como forma de acesso ao mundo faz com que esta operação de expressão seja fundamental para a compreensão do conceito de percepção para Merleau-Ponty no primeiro período de sua obra. Podemos relacionar a pintura com o estudo de Merleau-Ponty acerca da percepção da seguinte maneira: a relação entre a percepção do sujeito e seu corpo, através da percepção do artista com seu corpo; a relação entre o sujeito e o mundo no qual habita, através da relação do artista com seu motivo; e a relação entre o sujeito e o outro sujeito, com o qual se comunica, a partir da validade da obra de arte e sua comunicação.

Desta maneira pode-se traçar este paralelo, a grosso modo, existente entre a fenomenologia, baseada na percepção, de Merleau-Ponty e a pintura, especialmente de Paul Cézanne, para a compreensão da relação que há entre o sujeito e o mundo no qual vive, na busca pelo sentido original⁶², por significações que estão por trás das aparências e que se mostram existentes principalmente através de obras de arte.

⁶² “tal é a exemplaridade de Cézanne: o retorno à experiência primordial. Tal é a fecundidade que chama Merleau-Ponty: apoiar o surgimento da expressão pictórica para descrever a criação de um sentido das coisas e do mundo que não passa inauguralmente para a linguagem falada, mas para a pintura somente.” (Mercury, *La Chair du Visible*, p. 46).

II

A teoria da expressão de Merleau-Ponty

Considerando que a percepção nos coloca em contato com o mundo e que a pintura, analisada de seu interior, nos dá acesso ao mundo, cabe uma teoria que una as duas coisas, percepção e arte, para elucidar o modo pelo qual a expressão acontece e prova, por assim dizer, que o homem apreende o mundo e também é capaz de criar.

O ato de criação, presente nas expressões artísticas, mostra o modo pelo qual o sujeito constitui o mundo, e na filosofia de Merleau-Ponty mostra o elo entre a percepção e a obra de arte, ou seja, a constituição de um mundo cultural.

Desta maneira, realizar uma teoria da expressão baseada na percepção é ir além dos limites do corpo fisiológico em relação aos seus sentidos e experiências perceptivas. É colocá-lo em contato com o mundo e com os outros numa relação de ação, ou seja, o sujeito não apenas apreende o mundo com seu corpo, mas age nele através da expressão.

Nesse sentido, pode-se dizer que a pintura, enquanto operação de expressão, nos mostra a novidade do mundo, ou seja, que o mundo não é apenas o lugar de significações sedimentadas, mas sim onde o sujeito vive e deposita suas experiências, descobrindo que as coisas têm um caráter para além daquele que nos é familiar, mostrando a capacidade de criação e de expressão do sujeito⁶³.

O que Merleau-Ponty defende em relação à pintura, é que não lhe é dado, filosoficamente, o devido valor metafísico, no sentido de ser um modo de acesso ao mundo⁶⁴, que através da percepção é motivado em direção ao mundo e a exprimi-lo da maneira mais real. Daí porque Merleau-Ponty demonstra interesse pela expressão,

⁶³ Segundo Moutinho, acerca da pintura, “que a abordagem desse tema já consagra o esforço de Merleau-Ponty em realizar o ultrapassamento da vida da percepção.” (*Razão e Experiência*, p.341). Merleau-Ponty mostra com a pintura que sua teoria da percepção vai além da própria percepção do sujeito sobre o mundo, pois abrange movimento, criação e expressão artísticas.

⁶⁴ Para Moutinho, “justamente porque a pintura traz à expressão o mundo visível, é o nosso acesso ao ser que ela ajuda a definir, e no mesmo sentido em que fizera o filósofo ao refletir sobre a percepção: a significação metafísica da pintura vai de par com a significação metafísica da percepção.” (*Razão e Experiência*, p. 343). Ainda sobre este valor metafísico da arte, de acordo com Michel Haar, “o tema ‘metafísica da arte’ só vai emergir com o romantismo. A expressão, que se deve a Schopenhauer, significa bem mais que uma reflexão sobre o sentido das obras de arte. Ela subentende que a arte em geral é vista como o supremo modo de conhecimento, o acesso privilegiado do ente ao ser, atividade metafísica por excelência. O que não exclui, secundariamente, uma interpretação das diferentes artes como sendo igualmente degraus na escala de uma revelação ontológica absoluta.” (*A Obra de Arte*, p. 41).

elucidando a pintura e seu modo de dar acesso ao mundo, mas sem deixar que este acesso seja limitado, pois a pintura, mesmo quando já estabelecida como sedimento, deixa transparecer o caráter aberto das coisas.

Este sentido primordial, original das coisas é visado tanto pela pintura quanto pela percepção e está num mundo antepredicativo, ou seja, é anterior a qualquer significação que lhe seja dada ou instituída. O sentido original permite que a expressão ocorra de maneira fiel ao próprio ser da coisa, pois ao se fundar sobre um sentido segundo, não estaria criando sobre a coisa, mas sobre uma significação já sedimentada.

Talvez por esta semelhança de objetivo entre a obra de Cézanne e o caráter de sua pintura e a análise de Merleau-Ponty sobre a percepção é que tenha surgido no filósofo esta interpretação de cunho filosófico da pintura, mais especificamente da obra deste artista⁶⁵. Merleau-Ponty vê na obra de Cézanne a busca que era também a sua, pelo contato com o mundo primordial, valorizando a percepção do sujeito.

O objetivo principal de Cézanne era unir arte e natureza, pois “ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.” (DC, 128). A expressão cezanniana não pretende nada mais do que ser em relação à própria natureza, tomando o contato do pintor com o mundo como a via de regra para captar o nascimento da natureza ao seu olhar, assim como a filosofia merleau-pontiana também se pretende em relação ao contato do ser com o mundo. O retorno ou a fidelidade à natureza está presente tanto na pintura de Cézanne quanto na filosofia de Merleau-Ponty, ainda que de maneiras distintas.

Em *A Estrutura do Comportamento*, Merleau-Ponty mostrava seu interesse pela pintura ao tratar de estruturas cromáticas e espaciais, noções de figura e fundo e fazendo referência a artistas como El Greco, Goya e Cézanne. A arte neste texto já era apontada como um modo de percepção do universo. Em *Fenomenologia da Percepção*, a pintura está presente (ainda que de maneira discreta) quando Merleau-Ponty trata do sujeito e também quando trata do mundo.

A pintura mostra ser mais do que um mero conjunto de cores e formas. Ela representa de maneira significativa o mundo vivido e assim possui um caráter aberto, ou

⁶⁵ Ainda de acordo com as palavras de Moutinho, “é por esse viés que Merleau-Ponty abre caminho até a significação metafísica da obra de Cézanne.” (*Razão e Experiência*, p.344).

seja, um caráter que vai além do sedimentado, de uma obra de museu. Em relação à sedimentação de uma obra, pode-se dizer que ela é o assentimento dos demais sujeitos em relação à obra para além do artista, ou seja, é o reconhecimento que a obra por si só atinge quando o artista percebe que ela já não precisa de sua interferência e a entrega para a apreciação dos demais, dando novas significações àquilo que ela exprime. Um quadro não é apenas um pedaço de tecido preso em uma moldura de madeira e preenchido com tinta. Um quadro é uma forma de exprimir o mundo. Mas, de acordo com Merleau-Ponty, “o quadro é para ver e não para definir, mas, enfim, se ele é como um pequeno mundo que se abre no outro, ele não pode pretender à mesma solidez.” (PhP, 433), ou seja, este mundo que o quadro é não é fechado em si, delimitado pelo traço do pintor ou pela moldura que o cerca, mas mantém-se aberto ao olhar do outro. Nem tampouco um quadro é o mundo da mesma maneira que o mundo natural, mas uma expressão dele. O quadro tem em si o real, pois transmite àquele que o vê aquilo que exprime em si, no caso, o fundo de natureza que faz as coisas serem para nós o que elas são, como a pedra que continua sendo pedra mesmo que a partamos em diversos pedaços, como no exemplo merleau-pontiano. Desta maneira é que o quadro exprime o mundo mesmo, não sua representação banal, fazendo com que treinemos nosso olhar para a abertura e novidade do mundo. Quando Merleau-Ponty nos diz que “o quadro é para ver e não para definir” é justamente por seu caráter aberto, não determinado, que deixa para seu observador a apreensão das significações através de sua própria percepção.

A expressão é um modo de dar o mundo de uma maneira nova, que de início é apenas do sujeito que percebe e que expressa, mas quando atinge seu fim, torna-se significação nova para qualquer um que a contemple. A obra expressa torna-se sedimento e passa a fazer parte de uma cultura, pois se expressa por si mesma e torna possível a comunicação entre os sujeitos.

Uma obra de arte que atinge a expressão alcançou o silêncio da natureza, ou seja, essas significações que repousam nas coisas e que o olhar do artista pretende desvendar no ato de criação, são as significações que estão por trás das aparências. A criação acontece quando a expressão e o expresso se tornam obra⁶⁶. Esta é a potência

⁶⁶ Por isso, qualquer sujeito que se intitule um artista deve ser capaz de tornar a expressão e o expresso uma unidade, ao contrário do que, não passará de uma tentativa frustrada de fazer arte, como diz Merleau-Ponty, sua tentativa não terá passado de um grito.

expressiva que a pintura possui e faz com que seja uma arte tão forte e direta em relação ao mundo, com um fundo de significações infinitas para os sujeitos. A pintura é uma arte que opera no silêncio do mundo e silenciosamente resgata significações escondidas na natureza. A pintura mostra o olhar do artista sobre o mundo no qual vive, mas depende da liberdade do artista esta expressão, através de seus gestos, de seu estilo de pintar.

Quanto à liberdade do artista, ela está presente também no risco que ele corre, não é um privilégio de alguém diferente dos demais, que vê coisas que os outros não vêem e não poderiam ver jamais, como se o artista fosse um deus ou uma pessoa com poderes negados aos demais sujeitos. Não, o artista é um sujeito como os outros, com um corpo que percebe o mundo e o situa nele. A diferença entre o artista e o sujeito que não é artista, é sua negação em relação à um caráter e uma significação determinados e fechados sobre o mundo. O artista se esforça para ver por trás das aparências. E se a maioria dos artistas é vista como excêntrica, é porque a liberdade do artista caminha com sua agonia, na chance de sua obra não atingir a validade, de reproduzir ao invés de exprimir. A liberdade está na vontade de seguir trabalhando e pintando apesar deste risco, da chance de fracasso. A dúvida de Cézanne estava também nesta possibilidade de fracasso, de sua obra “não passar de um grito”.

A liberdade do artista ainda constitui seu estilo, o modo como se coloca no mundo para percebê-lo e como o exprime. Sem a liberdade, não haveriam estilos diferentes e a expressão estaria comprometida, pois correria o risco de se tornar reprodução. A liberdade do artista o faz engajado no mundo e em relação à sua própria obra, ao seu trabalho, que deve sempre estar em movimento, seguindo adiante, pois para pintar não basta ser conhecedor de leis matemáticas, mas é preciso sentir o mundo (de acordo com o pensamento merleau-pontiano, sentir o mundo com seu corpo).

Pintar o céu não é simplesmente lhe dar a cor azul, mas expressar no azul a frieza e a calma que este céu proporciona ao olhar do artista, por exemplo. Ao artista cabe assegurar a realidade da obra, o caráter real que as coisas possuem no mundo e que são percebidas por nossos sentidos. O artista transforma o motivo em tela e quando faz isso não o copia, não tenta ser exato nos tons das cores da natureza, por exemplo, mas exprime na tela as sensações que tem ao olhar para seu motivo.

Assim, a relação que o artista, no caso o pintor, mantém com seu corpo é fundamental para a constituição de sua obra. É essa relação entre a percepção de seu

corpo e seu gesto que irá assegurar sua pintura como uma expressão do mundo. Porque não é de fora que o artista vê o mundo, mas de dentro, de seu interior, de sua vida no mundo. Na pintura é que o corpo do artista revela seu poder, sua interpretação e visão de mundo e é através dele que essas significações se revelam, pelo estilo do gesto, do traço do pintor em sua composição.

A percepção e a pintura

A relação existente entre meu corpo e o mundo, através da percepção que tenho sobre ele, é fundamental para a constituição do próprio mundo e também para a ocorrência das expressões artísticas⁶⁷. Ora, minha relação com o verde de uma colina me passa certa sensação que resulta em uma experiência específica para mim e para minha constituição de mundo. Esta experiência é possível porque estou em contato com o mundo. O azul do céu é o resultado de minha relação sensível com ele, e não um conceito dado sobre o mundo. Cada forma de arte contém em si um modo de relação com a percepção⁶⁸, e cada sujeito a percebe segundo sua experiência individual.

Na pintura, a cor é um elemento essencial, pois define essa relação do sujeito com o mundo, ela define os objetos, eles emergem da cor. É a cor que define a profundidade do motivo, a sensação que se teve sobre ele ou ainda, a sensação que se quer causar no observador quando este estiver diante da obra. A coisa é expressa pela cor e nossa visão nos dá as coisas através da percepção das cores, são as cores que ativam nosso corpo para a intenção da tela.

⁶⁷De acordo com Merleau-Ponty, “tudo muda quando uma filosofia fenomenológica ou existencial se propõe a tarefa, não de explicar o mundo ou de descobrir as “condições de possibilidade”, mas de formular uma experiência do mundo, um contato com o mundo que precede todo pensamento sobre o mundo.”(*O Romance e a Metafísica in Sens et non-Sens*, p. 54).

⁶⁸No que diz respeito à música, Merleau-Ponty em *Conversas – 1948*, afirma que “uma música está longe de ser apenas um agregado de sensações sonoras: através dos sons, vemos aparecer uma frase e, de frase em frase, um conjunto e, por fim, como dizia Proust, um mundo que é, no domínio da música possível, a região Debussy ou o Reino Bach.” (C, p. 63). Quanto à literatura, Merleau-Ponty ressalta a crítica comum que é feita em relação ao uso das palavras, mas lembra que na literatura não há separação entre a coisa que se percebe e a obra literária. Além disso, a literatura não é algo que se encerre, pois sempre deixa em nós ao menos ideias, ou ainda vagas lembranças. Um romance segue no movimento do tempo, ele não é estagnado (C, p. 65).

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty diz que “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de uma certa atitude do corpo que só convém a ela e a determina com precisão.” (PhP, 284), ou seja, a cor nos faz sentir no corpo sua intenção. Por exemplo, o vermelho e o amarelo sempre estão ligados à energia e agitação, o azul e o verde à calma e tranquilidade. As cores nos afetam, alterando até mesmo nosso comportamento, produzindo reflexos motores:

“assim, antes de ser um espetáculo objetivo, a qualidade deixa-se reconhecer por um tipo de comportamento que a visa em sua essência, e é por isso que, a partir do momento em que meu corpo adota a atitude do azul, eu obtenho uma quase-presença do azul. Portanto, não é preciso perguntar-se como e por que o vermelho significa o esforço ou a violência, o verde o repouso e a paz, é preciso reaprender a viver essas cores como nosso corpo a vive, quer dizer, como concreções de paz ou violência.” (PhP, 285).

Tendo a pintura como a arte que se utiliza da cor, o artista trabalha as cores de acordo com as sensações que ele pretende exprimir em sua tela, como se a cor desse alma à tela, mostrasse qual é de fato sua intenção. Ao observar uma pintura, o espectador sempre sentirá o que sua percepção o faz sentir, a partir da experiência que tem. Deste modo, é impossível afirmar que a pintura nada tem a ver com a percepção, pois ela nos é dada pela percepção, assim como todas as coisas.

A relação entre a pintura e a percepção que temos do mundo a princípio é bastante simples e óbvia, pois, considerando a pintura como a arte do visível e a percepção, que utiliza o olhar para acessar o mundo, percebemos a conexão existente entre a pintura e a percepção. Contudo, muitas vezes a pintura nos mostra coisas que nossos olhos não reconhecem à primeira vista como, por exemplo, na tela *‘Compoteira e cartas’*, de Georges Braque, que desafia nosso olhar e o faz refletir sobre o que vê. Isto acontece nas telas de inúmeros pintores, entre eles também Cézanne⁶⁹. Mas com isso, o que eles querem é nos reconduzir às coisas mesmas, ou seja, é fazer despertar em nós as sensações que os levaram à novas maneiras de ver a coisa e que deixaram expresso na tela, seja de modo direto ou através de “deformações perspectivas”. Nas palavras de Merleau-Ponty,

“o gênio de Cézanne é fazer que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é olhado globalmente, e contribuam apenas, como fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos.” (DC, p.129).

⁶⁹ Os exemplos de Braque e Cézanne encontram-se nos anexos 8 e 9.

A pintura torna-se também um desafio ao olhar, fazendo com que o espectador seja quase obrigado a abandonar suas convenções e significações obtidas anteriormente, ou ao menos ressignificá-las, abrindo-se à novidade que a pintura lhe propõem e ao sentido original do que está à sua frente.

Desta maneira, o que se sobressai é o próprio sentido das coisas, mostrando que o artista possui com seu motivo uma relação distinta da que mantemos com as coisas que percebemos no cotidiano. O artista volta seu olhar não somente para a aparência das coisas, mas para o que se esconde por trás delas, e por isso, consegue com que seu espectador perceba algo novo.

Essa é a vitória do artista, conseguir exprimir em sua tela, não uma cópia do mundo, nem algum tipo de representação dele, mas indicar para o seu espectador que ali, naquele conjunto de cores e formas, há um sentido que é do mundo, que tem como fundo a natureza e que mostra, às vezes até mesmo de maneira indireta, significações da coisa que talvez nunca percebêssemos. Neste sentido é que a pintura dá ao ser um modo de acesso ao mundo, já que a percepção nos dá o sentido originário da coisa.

A motivação e o motivo

Sabemos que a relação que existe entre o objeto e o sujeito que o percebe é muito estreita, pois o mundo está para ser descoberto pela percepção, mas não se mostra nunca por completo e cabe ao homem desvendá-lo. O sujeito percebe o mundo através de seu olhar e o olhar é motivado pelo mundo, o qual que mantém suas significações em caráter aberto, para que os sujeitos as desvelem. O artista busca justamente a expressão destas novas significações e por isso, Merleau-Ponty coloca a pintura como uma forma de expressão, ou seja, ela expressa o mundo, ela incita o questionamento sobre as significações do mundo que repousam no silêncio da natureza.

Mas é preciso esclarecer que o ‘motivo’ é a totalidade do que se pinta, ou o que se pinta em sua totalidade, e a ‘motivação’ não é alcançar a exímia exatidão do traço, ou da regra geométrica ou de qualquer lei pictórica ou matemática, mas unir a perspectiva do artista com estas facetas da pintura, que envolvem cálculos e paletas de cores. Ao menos esta era a maior motivação de Cézanne e também seu desafio pessoal enquanto

pintor. A motivação era unir a natureza e a cultura, o ser e a aparência, de tal forma que o quadro exprimisse o mundo, ou uma parcela dele a quem quer que o observasse.

De acordo com os estudos contidos na *Fenomenologia da Percepção*, a motivação entre o mundo e o corpo que o percebe nos mostra uma unidade dos gestos de meu corpo, no momento em que ele é capaz de expressar essas sensações que tem sobre o mundo. Esta unidade dos gestos é dada como o estilo de cada sujeito, como o estilo que seu corpo tem de se comunicar, de expressar-se⁷⁰. Cada sujeito se expressa à sua própria maneira e lança ao outro a sua expressão para que ele a interprete. Da mesma maneira, os gestos corporais são o meio de comunicação entre o artista e o espectador de sua obra, e cada um possui um estilo diferente de gesto, que faz desse gesto uma expressão criadora e única.

É através do gesto que o corpo se expressa e o estilo desse gesto dá identidade ao artista, mostrando um modo de ser do sujeito no mundo. No caso do artista, o estilo do gesto mostra seu modo particular de ver o mundo⁷¹. Por isso é que Merleau-Ponty coloca o corpo como comparável à obra e arte, pois o corpo se expressa através de um estilo assim como a obra de arte, e esse estilo advém de um gesto criador.

No ato de criação, presente no expresso, estão todas as significações que foram percebidas pelo artista, mas de tal maneira que novas significações ainda podem se formar na tela. Neste sentido é que há um mundo cultural, pois tudo o que é expresso é passível de se tornar uma significação disponível aos demais, formando um conjunto cultural de significações que são comunicáveis entre os sujeitos, compartilhadas entre eles em sua coexistência no mundo. É a sedimentação do sentido.

No mundo sensível e no mundo cultural, as relações de motivação são possíveis porque o corpo está aberto ao mundo, ou seja, está aberto para senti-lo não apenas em sua aparência e, da mesma maneira, o mundo também está aberto, pois transmite ao sujeito da percepção aquilo que possui de mais real e absoluto.

⁷⁰ Como nos coloca Isabel Matos Dias, em *Elogio do Sensível*, é esse estilo gestual que faz com que nossas sensações táteis se traduzam em sensações visuais, ou seja, essa capacidade do corpo de se expressar por certa unidade de estilo dos gestos é o que nos torna não apenas espectadores do mundo, mas criadores de sentido, habitantes do mundo.

⁷¹ “ o estilo é, à nível de descrição, um tipo de ‘ponte’ entre natureza e cultura, sensibilidade e trabalho, originalidade e técnica, liberdade e necessidade, comunicação e abstenção.” (Mercury, *La Chair du Visible*, p. 53).

No caso da pintura de Cézanne, o que ele busca é a união do homem com a natureza, ou seja, ele busca “a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta” (DC, 132), tornando-a acessível aos homens de tal maneira que lhes mostra este “espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (DC, 134). Este é o motivo de Cézanne, esta paisagem em sua totalidade, que lhe coloca a tarefa de converter o objeto visível numa existência aberta, com significações que sempre recomeçam, que não estão encerradas no caráter aparente da coisa.

Neste sentido é que Cézanne ‘germinava’ com a paisagem, como se ‘ruminasse’ o mundo em busca de sua plenitude para exprimi-la na tela e torná-la acessível aos sujeitos, sendo sempre totalmente fiel à ela, a natureza, acima de tudo⁷². O trabalho do pintor não é portanto, uma simples observação do motivo, mas uma observação dirigida, motivada pelo sentido que há em suas formas e cores.

O motivo de Cézanne não pode ser tido como modelo de sua pintura, pois se o fosse, bastaria ser reproduzido na tela tal como uma cópia. Entretanto, cópias não têm valor expressivo, não têm o estilo ou a percepção do artista. Somente um pintor que se engaje frente a seu motivo consegue com que sua obra se eternize no mundo cultural, tornando-se um objeto cultural que contém em si a sedimentação e a abertura das significações. Cézanne não pinta a partir de modelos porque pinta a inspiração do homem em união à realidade da natureza, e isso não tem um modelo prévio. Segundo citação de Merleau-Ponty, Cézanne sobre a natureza dizia “que ‘é preciso curvar-se a essa obra perfeita. Dela nos vem tudo, por ela existimos, esqueçamos o resto.’” (DC, 127). Se pudessemos dizer que a pintura de Cézanne tem um modelo, certamente seria a natureza, mas mais que um modelo, a natureza é motivação.

Partindo desta relação com a natureza, de busca pelos sentidos que não se mostram, ou que ainda não foram desvelados pelos demais sujeitos e que o artista consegue expressar em suas obras, lançando-os no mundo, o artista exprime a natureza. Deste modo, faz com que sua obra se torne mais que um quadro, mas sim uma parcela

⁷² Segundo Mercury, “a escolha do motivo se impõem ao pintor como se ele mesmo passasse do papel de vidente ao de ser visto. Cézanne frequentemente, como outros pintores de outros lugares, dizia que tinha a impressão que as coisas o observavam.” (*La Chair du Visible*, p. 26). Há, portanto, uma relação muito específica do pintor com o mundo e, particularmente, com seus motivos. O pintor visa este lado das coisas que não está à mostra, e que por ser incomum necessita de muita observação e reflexão sobre ele. Esta intensa observação do motivo faz surgir, no pintor, uma familiaridade que, mais tarde, será expressa aos demais sujeitos.

do mundo. A obra de arte então atinge um caráter sedimentado, que habitará o mundo cultural e tornará possível a comunicação entre os sujeitos em sua coexistência no mundo, tanto sensível quanto cultural, sobre o qual poderão criar novas significações e alimentar a cultura.

Com a sedimentação, a comunicação das significações sedimentadas e a ressignificação dessas significações, o mundo mantém seu caráter aberto e o sujeito sempre terá o que criar e recriar, mantendo um movimento de expressão sobre o mundo sensível e cultural, pois a criação não é apenas em relação às coisas da natureza, mas ela também revê as significações sedimentadas no mundo cultural, garantindo que elas permaneçam abertas ao olhar do sujeito. Constituir o mundo é uma tarefa infinita, que nunca se encerrará em determinações absolutas, mas em determinações temporárias, que serão alteradas a cada vez que alguém nelas perceber algo novo.

A comunicação e sedimentação

O mundo cultural se torna possível porque temos entre nós, sujeitos perceptivos, significações em comum. Estas significações já se encontram depositadas na sociedade e é através delas que a comunicação entre os sujeitos é exequível, pois mesmo que não falemos a mesma língua, nos compreendemos através de gestos, sinais que estão enraizados em nossa cultura humana. Quando os gestos sedimentados não são conhecidos por um dos sujeitos, a intencionalidade do corpo, seu poder de comunicação cria gestos para que o sujeito possa se comunicar. Não que os gestos sejam uma língua ou linguagem universal, mas eles mostram o poder de comunicação do corpo próprio⁷³.

Portanto, a comunicação que ocorre na coexistência dos sujeitos, tanto no mundo natural quanto no mundo cultural, é possível porque há meios para isso, sejam os gestos ou sejam os sedimentos. Quando percebemos as coisas, nos lançamos em direção a elas e o resultado de nossa experiência pode se transformar em algo que permanecerá sedimentado na sociedade em que vivemos.

⁷³ Para Francastel, “todo indivíduo procede ao reconhecimento permanente de objetos: toda sociedade, todo grupo humano identifica uma série de esquemas de representação aos quais atribui um valor comum.” (*Pintura e Sociedade*, p. 226). Claro que indivíduos de culturas extremamente opostas, desconhecidos totalmente entre si, terão dificuldade em comunicar-se, pois não haverá signos, gestos ou qualquer tipo de significação em comum entre eles. Mas há a abertura do mundo e a capacidade de expressão do corpo é potente o suficiente para criar alguma forma de comunicação entre eles.

Mais do que isso, em cada percepção, em cada gesto nosso há um sentido que é verificável por outras pessoas e faz com que possamos nos comunicar. E tudo isso somente é possível porque o corpo é capaz de experiências, entre elas a estética. Entretanto, por mais que os sedimentos façam parte da cultura, a visão do sujeito que percebe deve sempre ir além, ultrapassando as convenções ou ainda reafirmando-as enquanto sedimentos da sociedade.

É preciso ressaltar que a sedimentação não deve ser compreendida como algo absoluto, fechado em si mesmo, mas algo no qual se possa restituir sentido de acordo com o presente e com a experiência perceptiva, pois o seu verdadeiro sentido está no mundo primordial. O que está sedimentado é o sentido segundo, adquirido por nós, sujeitos da percepção. De acordo com Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, não devemos ser enganados por este termo “sedimentação”, pois ele nada mais quer dizer do que significações adquiridas que permitem compartilhar conceitos e juízos, sem que tenhamos de recorrer sempre ao mundo das significações originárias, o que tornaria a comunicação impossível de se realizar, pois a todo o momento teríamos que formular as sínteses das coisas.

Por isso os sedimentos são elementos importantes da sociedade, ou seja, não podemos simplesmente descartá-los e iniciar o processo sempre que uma nova percepção sobre a coisa acontecer. Assim, o mundo pode formar uma estrutura cultural e ao mesmo tempo uma espécie de caos, pois temos os sedimentos e ainda mantemos o caráter aberto das coisas, possibilitando que estes sedimentos sejam ressignificados por nós.

Este sentido aberto pode ser compreendido numa obra de arte como, por exemplo, numa pintura, no fato de que não é preciso que o pintor explique sua obra ou ainda, que ela tenha anexado a si uma justificativa ou mesmo uma explicação para que o espectador a compreenda⁷⁴. Se assim fosse, o espectador não recriaria o sentido da obra, apenas absorveria o sentido que o artista quis lhe conferir e não seria induzido a nenhuma forma de indagação acerca da obra. No caso contrário, quando observamos uma tela, temos nossas próprias sensações, criamos juntamente com o artista o sentido

⁷⁴ Para Francastel, “Cada um é obrigado a traduzir a pintura em sua linguagem individual, mas essa interpretação não pode ser considerada como uma explicação positiva. O valor e o alcance de uma obra explicam-se segundo o número das interpretações de que ela é passível, mas cada uma dessas explicações constitui uma redução da significação global e não poderia ser considerada como a justificação do artista.” (*Pintura e Sociedade*, p. 190).

que cabe à obra, mas não fugimos de sua significação primeira, justamente porque ela está contida na própria tela.

Quando o artista realiza uma obra bem sucedida, com as cores, contornos, formas e outros elementos pictóricos exprimindo aquilo que desejava, o espectador não necessita de nenhum tipo de explicação ou legenda, pois o sentido está na própria tela e, ainda que à sua maneira, o espectador compreenderá a obra em sua intenção expressiva, em seu modo de pôr o mundo e reafirmará a obra tanto como um sedimento cultural como em seu caráter aberto. Desta maneira, pode-se dizer que a tela, bem como as demais obras de arte, são retomadas e reavivadas pelo espectador quando este as observa, as percebe.

A partir destas significações enraizadas na sociedade, que permitem mais experiências sobre elas, a partir do corpo que é dotado de intencionalidade e da capacidade de exprimir-se, de experimentar e de expressar essas experiências é que o sujeito consegue comunicar-se com os demais sujeitos. Surge um fundo comum entre eles, além do mundo natural no qual vivem. Surge um mundo cultural, com significações que são palpáveis por ambos, sobre as quais podem criar e se comunicar.

Os sedimentos da cultura formam a história humana, pois atingem todos os sujeitos, interferem em suas vidas e em seu modo de ver o mundo e de se relacionar com ele e com os outros sujeitos.

Quando interpretam o mundo, os sujeitos conseguem se comunicar e essa comunicação forma a base da cultura de uma sociedade. Ora, o terreno comum entre eu e o outro é o que nos garante que vivemos num mesmo mundo e que nossas experiências são em relação às mesmas coisas e, ainda que distintas, podem ser compartilhadas e compreendidas entre nós, criando um sistema de significações e gestos que nos dão nossa própria identidade no mundo, fazem com que façamos parte de uma sociedade, de um mundo cultural. Conforme o pensamento de Merleau-Ponty, é como se houvesse uma espécie de rede de significações, na qual todos vivemos.

O mundo cultural advém destas experiências dos sujeitos, da comunicação entre eles e de suas ações como, por exemplo, com obras de arte, mostrando um engajamento deste sujeito num ato de criação⁷⁵. A ação criadora enriquece o mundo cultural e o

⁷⁵ Para Ménasé, “ a história da arte nos oferece um modelo de história do engendramento. Não há na arte exclusão de um trabalho por outro. Através da experiência pela arte e de seu processo, Merleau-Ponty procura

alimenta com novas significações a cada vez que alguém percebe algo a mais numa tela, por exemplo, ou ainda, quando alguém comunica, expressa de alguma maneira sua experiência.

Assim a comunicação se torna possível e também um elemento fundamental para que a obra de arte assuma sua validade, pois quando suas significações se enraízam na cultura e ela permite a comunicação, é porque já é autonôma, carrega seu sentido em si mesma e permite que os sujeitos compartilhem a experiência que a obra lhes proporciona:

“o pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre”. (DC, p. 135).

A autonomia da obra arte faz parte de sua validade no sentido em que o artista não é mais um agente, por assim dizer, na tela. Quando a pintura atinge o ponto no qual todas as significações expressas na tela se dizem por suas formas e cores, de tal maneira que não há divisão entre o expresso e a expressão, a obra atingiu sua autonomia. Isso é possível porque a pintura possui uma potência expressiva que garante que todo o conjunto de linhas, traços, formas e cores tornem-se uma unidade e se mostrem ao olhar do espectador nessa mesma unidade aberta de significações.

A potência expressiva da pintura

A arte não é simplesmente uma cópia do mundo, ela contém em si a experiência de um sujeito sobre o mundo, uma experiência vivida e engajada em relação às coisas que o sujeito experimenta⁷⁶. Desta maneira é que a obra de arte é capaz de conter em si seu próprio sentido, a expressão do sentido do mundo.

elucidar a possibilidade mesma do “eu posso”. Compreendendo que esta procura é subentendida pelo desejo de compartilhar uma experiência com qualquer um, com os outros.” (*Passivité et Création*, p. 207).

⁷⁶ O cuidado do pintor, por exemplo, não é o de imitar milimetricamente as medidas e proporções das coisas que percebe, mas observá-las de maneira engajada, ou seja, “a prática da arte, para os pintores modernos, mostra que tanto eu não posso criar sem a ancoragem no mundo e que “fazer”, nesse sentido, não é apenas coletar dados, mas consiste em uma certa participação, uma leitura e um trabalho desses dados.” (Ménasé, *Passivité et Création*, p.192). A pintura não é uma arte passiva, ela exige o observador, exige

Mostra-se assim um aspecto da arte: a capacidade de manter em si seu próprio sentido e de comunicá-lo. Ela possui um poder ao qual Merleau-Ponty denomina ‘potência de expressão’, que se mostra presente em toda ‘operação de expressão’:

“A operação de expressão, quando é bem-sucedida, não deixa apenas um sumário para o leitor ou para o próprio escritor, ela faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão. Essa potência de expressão é bem conhecida na arte e, por exemplo, na música.” (PhP, 248).

Esta potência que a obra carrega em si garante que ela seja compreendida para além de seu próprio sentido, para além da significação que o próprio artista lhe concedeu. Ela faz com que a obra de arte não seja uma tradução ou reprodução do mundo, mas um novo elemento da cultura, como diz Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção*, um ‘ser cultural’.

Na citação acima, acerca da operação de expressão, Merleau-Ponty inicialmente se refere a uma obra literária, mas a potência e a operação de expressão se referem à arte em geral, ou seja, todas as formas de arte possuem este caráter expressivo, cada uma à sua maneira e com suas especificidades, nos lançando numa “nova dimensão”. O caráter de uma operação de expressão é exprimir em si o sentido mesmo do expresso, não apenas reproduzindo sua aparência, o que a caracterizaria literalmente como um espelho do mundo, refletindo apenas seu aspecto aparente. Mas a arte como uma operação de expressão, cria com os dados da cultura e com o que ainda serão novos dados, ou seja, a arte visa o novo sem se prender no aparente.

O expresso torna-se a unidade da aparência e da essência da coisa que exprime, ou seja, ele contém tanto o caráter aparente e familiar da coisa, quanto seu sentido original, aquele que lhe garante ser o que é. O expresso mantém-se aberto, assim como a coisa também se mantém, garantindo que tenhamos sempre a possibilidade de novas experiências perceptivas sobre o expresso.

Contudo, pode-se questionar que desta maneira nada seria definido e não seria possível qualquer comunicação entre os sujeitos. Entretanto, há o mundo cultural, no qual habitam todas as significações que foram sedimentadas por sujeitos que

que o pintor e o espectador reflitam sobre ela e sobre seu fundo de natureza, para que assim seu sentido possa ser compreendido.

perceberam o mundo⁷⁷. Estas significações que habitam o mundo como sedimentos nada mais são do que significações anteriores, experiências vividas, que permitem aos sujeitos um mundo em comum, com sedimentos de uma cultura que compartilham e que podem retomar e resignificar a todo o momento.

A operação de expressão faz com que a obra mantenha-se repleta de significados abertos que permitem que aquele que a apreende possa perceber sua existência, ou seja, uma operação expressiva não traduz o mundo para o espectador, mas faz com ele o alcance em sua significação primordial, existencial, ou ao menos inabitual.

A arte nos ensina a enxergar o mundo, pois estamos acostumados com as aparências, com as significações sedimentadas no mundo cultural. A arte desafia o olhar para o novo, para aquilo que ainda guarda novidade. Ela nos mostra que o mundo é espetáculo e sempre será.

Muitas vezes podemos levianamente pensar que já conhecemos tudo o que há para conhecer, mas a arte nos mostra que o mundo é sempre horizonte, e como nas palavras de Merleau-Ponty, nunca será de total imanência ao ser. A pintura torna visível o que ao primeiro olhar é invisível, quase inexistente.

Isto não deve ser visto de forma negativa, ao contrário, percebemos desta maneira a abertura do mundo à nós, seu caráter infinito. E podemos enfim compreender qual é este papel que a arte desempenha na vida humana, em sua relação com o mundo e com os outros sujeitos.

Esta potência que a arte carrega em si estará sempre reafirmando em nós, sujeitos da percepção, que há muito o que perceber no mundo, nos colocando como seres que se movem em direção ao conhecimento, que não são passivos. A potência expressiva da arte incita uma potência no próprio ser, na medida em que o obriga a perceber a novidade das coisas, não simplesmente aceitá-las por convenção ou comodidade.

⁷⁷ Nas palavras de Martin Heidegger, “aquilo que nos aparece como sendo natural é provavelmente apenas o habitual de um hábito de há muito, que esqueceu o inabitado de onde surgiu. Porém, este inabitado abateu-se um dia sobre o homem e levou o pensar ao espanto.” (Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte, in Caminhos de Floresta*, p. 17). Ou seja, tudo o que está sedimentado no mundo cultural, sofreu o processo da percepção, da expressão, da criação e assumiu um sentido perante o mundo, instalando-se nele e permitindo a comunicação a partir de si.

Conclusão

A análise apenas do primeiro período da obra de Merleau-Ponty, foi necessária para compreender as questões básicas que permeiam a relação entre arte e filosofia. Questões como, por exemplo, o sentido original e aparente do mundo, a relação entre o corpo do artista e sua obra, a relação entre o sistema Eu-mundo-outrem da fenomenologia merleau-pontiana e a pintura, tomam forma no interior da pintura de Paul Cézanne, como se a obra deste artista tivesse dado luz à Merleau-Ponty durante suas formulações.

Buscando compreender qual o papel da pintura no interior da primeira fase de Maurice Merleau-Ponty, em relação à estes diversos aspectos, abordamos num primeiro momento o sistema Eu-Mundo-Outrem, pois assim é possível compreender a própria pintura através do olhar da fenomenologia.

Abordar o sistema eu-mundo-outrem foi essencial para compreender como é possível que um sujeito – o artista – seja capaz de expressar sua experiência numa tela, e de tal forma que passa a constituir o mundo e alcança outras consciências além da sua. O corpo se mostrou a peça fundamental para a vida do sujeito, não como um mecanismo de sobrevivência, mas de exploração e constituição do mundo, natural e cultural, pois é pelo corpo que estamos no mundo. Este mundo que é tanto natural, quanto cultural, no qual experimentamos e depositamos nossas experiências para que elas nos ajudem a habitá-lo, não sozinhos ou de maneira solitária, mas com o outro. A existência de outrem mostra ao próprio sujeito como é a vida, como nos comunicamos, como temos nossas experiências e as compartilhamos.

A pintura interessa a Merleau-Ponty por estar diretamente relacionada com a percepção que o corpo do sujeito tem em relação ao mundo no qual vive. Em *A Dúvida de Cézanne*, texto no qual baseamos nossa análise e também nossa inspiração, a análise da pintura como motivação e fonte de ensinamento para o filósofo, mostrou que esta forma de arte tem seu papel na constituição de mundo no que se refere à visão. Por meio da visão, no silêncio do mundo, a pintura faz surgir o espetáculo do mundo, as significações que se mantêm por trás das aparências e do sentido habitual do mundo. A pintura nos mostra significações das coisas que estão ofuscadas ao olhar desatento, trazendo à tona estas novas significações.

A relação da pintura com a visão é explicada, no interior da fenomenologia de Merleau-Ponty, a partir da relação entre o sujeito e seu corpo, na medida em que o corpo é o sujeito da percepção e faz com tenhamos nossas experiências perceptivas, apreendendo o mundo. A visão quando desconectada do hábito, quando aberta ao sentido das coisas por trás das aparências, visando a novidade do mundo, mostra o que há de original nas coisas e que faz com que as significações que conhecemos sejam desveladas pelo sujeito. Assim o sujeito constitui o mundo e a pintura, como forma de expressão do novo, auxilia o ser em seu contato com estas novas significações.

A pintura para Merleau-Ponty foi de fato significativa para a elaboração de sua fenomenologia, devido à sua ligação com o corpo, principalmente com a visão e por sua característica principal de ver o mundo através de um olhar artístico, que foge do habitual e do aparente, dando preferência às sensações, às percepções do corpo sobre o mundo e, desta maneira, revelando o sentido original do próprio mundo.

Tratar da vida e não só da obra de Cézanne o coloca no mundo, assim como qualquer sujeito, ou seja, como alguém que percebe o mundo, pois vive nele. Perceber o modo como um pintor vê o mundo, o modo como se relaciona com suas percepções, é fundamental para analisar sua obra, para procurar nela a união entre a natureza e a arte. As dúvidas e angústias de Cézanne conferem à obra o estilo do pintor, o modo pelo qual ele se expressa.

Unir a percepção e a pintura numa mesma análise é dar para a pintura um fundo filosófico e para a filosofia um modo novo de ver o mundo e nossa relação com ele. Isso é possível porque o pintor tem seu motivo no mundo, nas coisas, nas sensações, nas relações com os demais sujeitos. A motivação do pintor é a de revelar, revelar o espetáculo do mundo, fazê-lo aparecer ao olhar, sedimentá-lo no mundo cultural para que faça parte de nossa história.

A pintura possui o poder da expressão e, a partir daí, alcança consciências que nem mesmo espera alcançar. A expressão na pintura guarda em si as significações do próprio mundo. Este poder expressivo também constitui o mundo, o mostra para o sujeito, que sedimenta estas significações e pode comunicar-se através delas. Aí está o poder da arte, o poder da pintura e é com isso que encontramos o papel da pintura na fenomenologia de Merleau-Ponty, ou seja, como uma expressão artística que nos dá o mundo em maneiras distintas da qual o conhecemos.

Deste modo, a pintura deixa o patamar de objeto de decoração e confirma um valor filosófico, na medida em que caracteriza uma forma de o sujeito ter acesso ao mundo, habitá-lo e também expressá-lo. As artes não são um passatempo, elas colocam para os sujeitos aquilo que eles ainda não viram, mas que faz parte do mundo. A pintura é um meio de nos relacionarmos no mundo, de constituí-lo e mantê-lo aberto, sempre no horizonte.

Referências Bibliográficas

Obras principais:

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 3º Ed., 2006.

_____. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O Olho e o Espírito: seguido de A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio e A Dúvida de Cézanne*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*. São Paulo: Papirus, 1990.

_____. *A Estrutura do Comportamento*. Trad. José de Anchieta Corrêa. MG: Interlivros, 1975.

_____. *O Metafísico no Homem*. In Os Pensadores. Trad. e notas de Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo. Abril Cultural, 1975.

_____. *Sens et Non-Sens*. Paris: Nagel, 1948.

Obras secundárias:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Gisele Batista. *A Arte na Filosofia de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado. Curitiba, 2007.

CARBONE, Mauro. *La Visibilité de L'Invisible: Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Alemanha: Europaea Memoria, 2001.

_____. *Il Sensibile e l'Eccedente: mondo estetico, arte, pensiero*. Itália: Guerini Studio, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DELCÒ, Alessandro. *Merleau-Ponty et l'Experience de la Création: du paradigme au schème*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

- DESCARTES, René. *Meditações*, in Coleção Os Pensadores. Volume II, 4º Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988.
- DIAS, Isabel Matos. *Elogio do Sensível: corpo e reflexão em Merleau-Ponty*. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- ELGAR, Frank. *Cézanne*. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FERRAZ, Marcus Sacrini A. *Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty*. Campinas-SP: Papirus, 2009.
- _____. *O Transcendental e o Existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2006.
- GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'Expression de l'Espace*. Paris: Editeur Flammarion, 1950.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Trad. de Álvaro Cabral, 16º Ed. Rio de Janeiro: LCT, 1999.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vítor Moura e João Constâncio, 2º Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas – introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras editora, 2001.
- JANSON & JANSON, H.W. & A.F. *Iniciação à História da Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ºed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KOFKA, Kurt. *Princípios da Psicologia da Gestalt*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1975.
- LÉTOURNEAU, Patrice. *Le Phénomène de l'Expression Artistique – Une reconstruction à partir des theses de Maurice Merleau-Ponty*. Canadá: Éditions Nota bene, 2005.
- MÉNASÉ, Stéphanie. *Passivité et Création – Merleau-Ponty et l'art moderne*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

MERCURY, Jean-Yves. *La Chair du Visible – Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2005.

MOUTINHO, L. D. dos S. *Razão e Experiência: Ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.

MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty. Acerca da expressão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCARPA, Mariana Cabral Tomzhinsky. *O não-ser e o simbólico nas primeiras obras de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado. Curitiba: 2012.

SLATMAN, Jenny. *L'expression au-delà de la représentation: sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*. Leuven/Paris: Peeters, 2003.

TASSINARI, Alberto. *Espaço e Obra – Ensaio sobre a Arte Moderna*. Tese de doutorado. São Paulo, 1997.

_____. *Pequeno Guia Berlendis de História da Arte: do Renascimento ao Impressionismo através das obras do MASP*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1995.

Referências de websites das imagens:

[http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-\(Metropolitan\)-large.html](http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-(Metropolitan)-large.html)

[http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-\(Courtauld\).html](http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-(Courtauld).html)

<http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-above-the-Tholonet-Road.html>

<http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-With-Large-Pine.html>

<http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-Seen-From-Les-Lauves.html>

<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=4500&collection=1294&lang=en>

<http://www.eugenedelacroix.org/Mlle-Rose-1817-20-large.html>

<http://www.camille-pissarro.org/Red-Roofs,-a-Corner-of-the-Village-in-Winter-large.html>

<http://www.paul-cezanne.org/House-Of-The-Hanged-Man--Auvers-Sur-Oise-large.html>
<http://www.paul-gauguin.net/Parau-Api-Aka-What-News-large.html>

<http://www.pablocicasso.org/acrobat.jsp>

<http://www.georgesbraque.org/images/paintings/Fruit-Dish-Ace-of-Clubs-1913-Oil-gouache-and-charcoal-on-canvas.jpg>

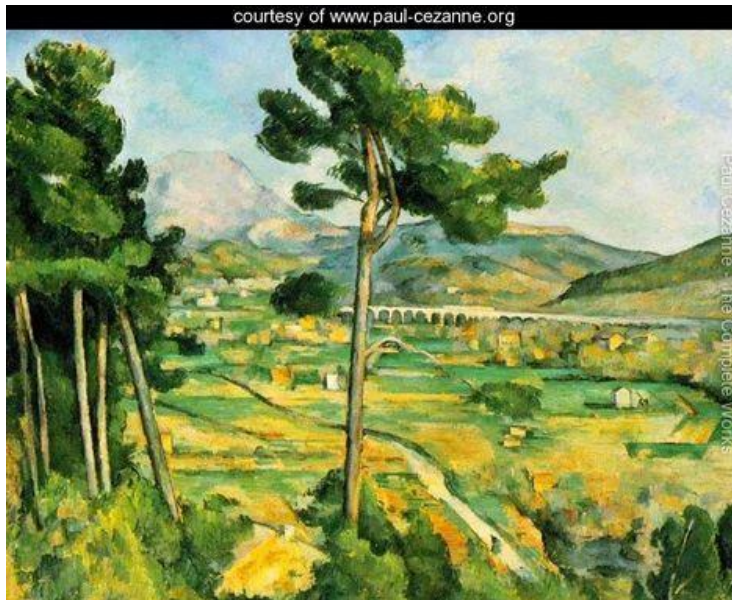
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/cezanne-montagne-sainte-victoire-n05303>

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016331&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9

Anexos

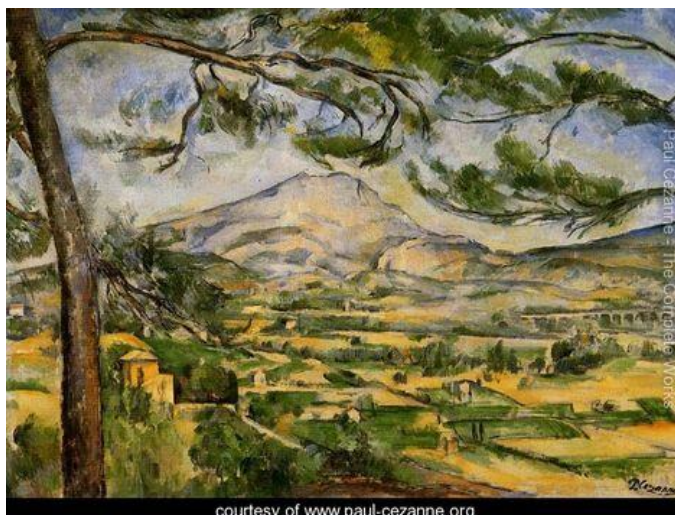
Anexo 1: Diversas telas sobre a montanha Sainte-Victoire, de Paul Cézanne.

1.1



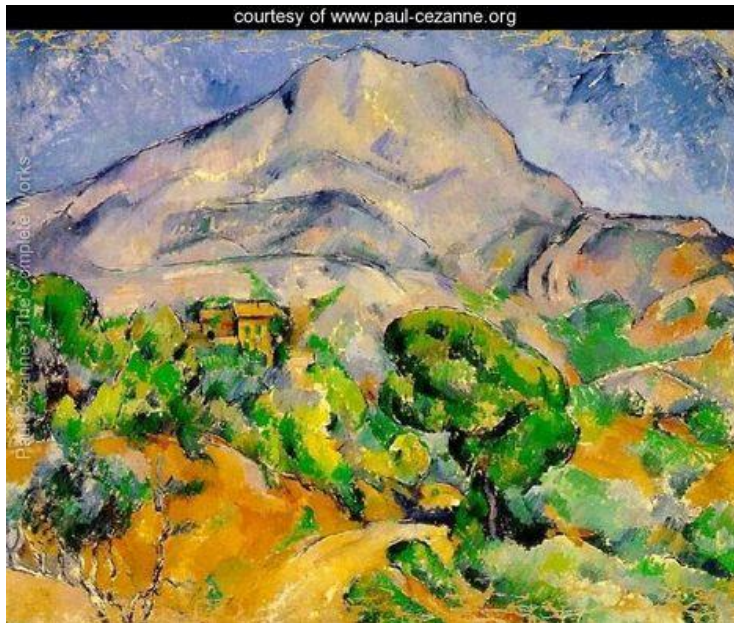
Disponível em: [http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-\(Metropolitan\)-large.html](http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-(Metropolitan)-large.html). Acesso em: 05 de outubro de 2012.

1.2



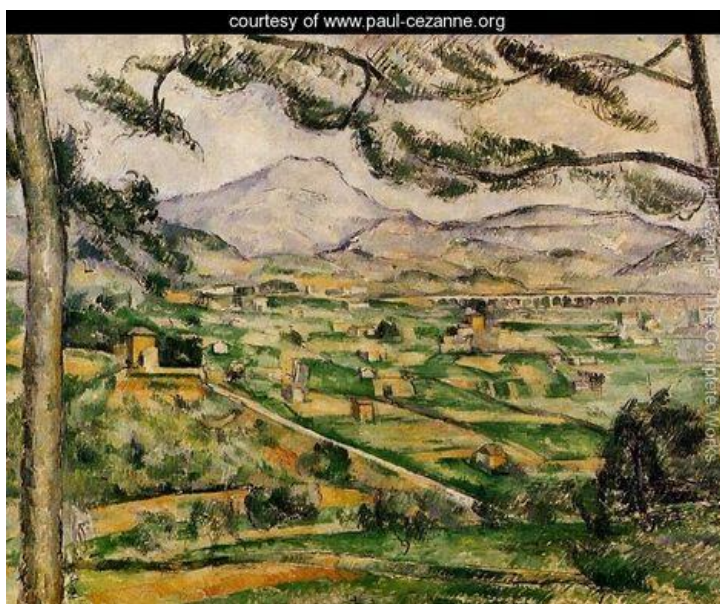
Disponível em: [http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-\(Courtauld\).html](http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-(Courtauld).html). Acesso em: 05 de outubro de 2012.

1.3



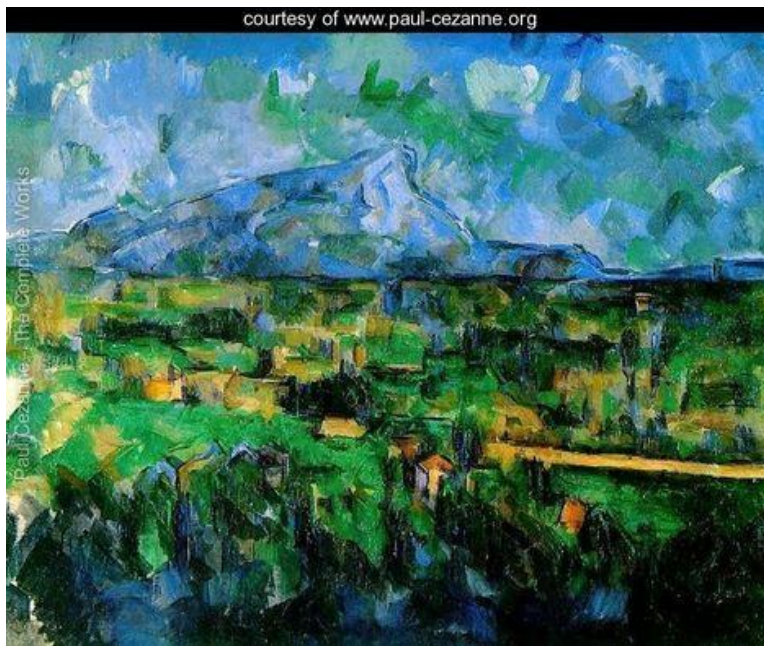
Disponível em: <http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-above-the-Tholonet-Road.html>. Acesso em: 05 de outubro de 2012.

1.4



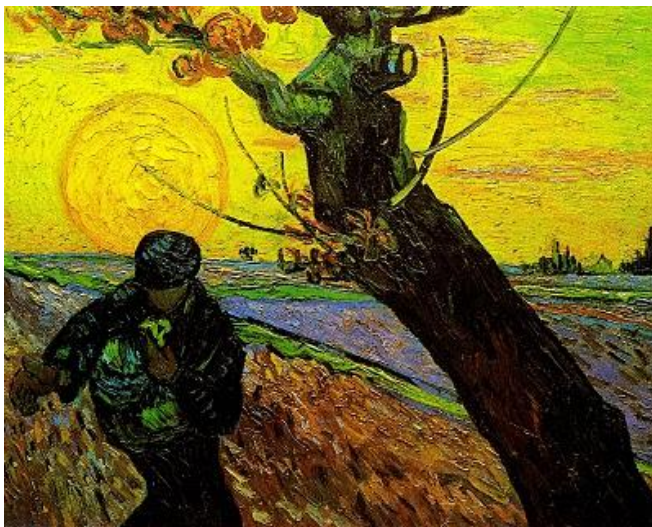
Disponível em: <http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-With-Large-Pine.html>. Acesso em: 05 de outubro de 2012.

1.5



Disponível em: <http://www.paul-cezanne.org/Mont-Sainte-Victoire-Seen-From-Les-Lauves.html>. Acesso em: 15 de outubro de 2012.

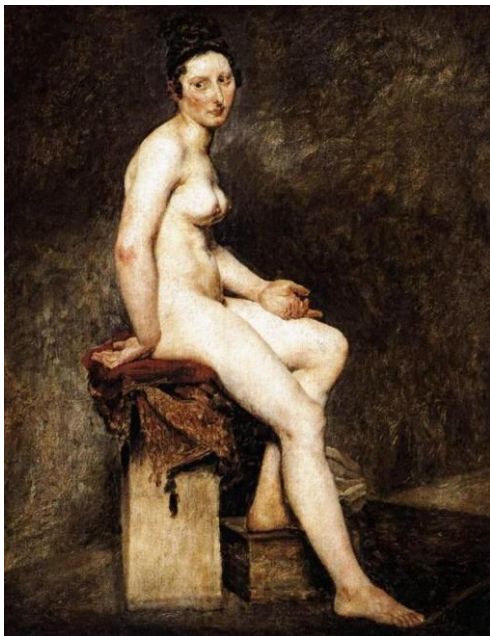
Anexo 2:



Van Gogh, Vincent. *O sementeiro*. 1888. Óleo sobre tela, 32cm x 40cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Disponível em: <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=4500&collection=1294&lang=en>.

Acesso em 19 de maio de 2012.

Anexo 3:

Delacroix, Eugène. *Mlle Rose*. 1817. Museu do Louvre.

Disponível em: <http://www.eugenedelacroix.org/Mlle-Rose-1817-20-large.html>. Acesso em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 4:

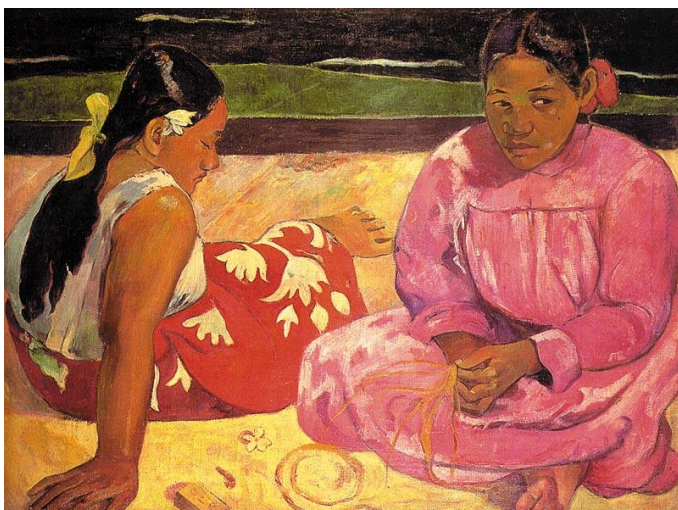
Pissarro, Camille. *Os telhados vermelhos*. Óleo sobre tela. 54,5 cm x 65,6 cm. 1877. Museu d'Orsay, Paris.

Disponível em: <http://www.camille-pissarro.org/Red-Roofs,-a-Corner-of-the-Village-in-Winter-large.html>. Acesso em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 5:

Paul Cézanne. *A casa do enforcado*. 1872-1873. Óleo sobre tela, 55cm x 66 cm. Museu d'Orsay, Paris.

Disponível em: <http://www.paul-cezanne.org/House-Of-The-Hanged-Man--Auvers-Sur-Oise-large.html>. Acessado em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 6:

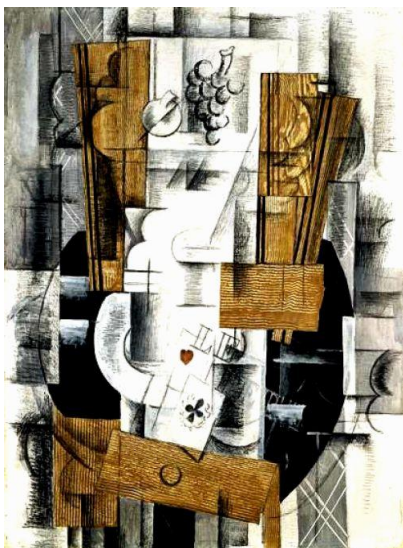
Paul Gauguin. *Mulheres do Taiti*. 1891. 69 cm x 91 cm. Museu d'Orsay, Paris.

Disponível em: <http://www.paul-gauguin.net/Parau-Api-Aka-What-News-large.html>. Acesso em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 7:

Pablo Picasso. *O acrobata*. 1930. Óleo sobre tela, 1,620 x 1,300. Museu Picasso, Paris.

Disponível em: <http://www.pablopicasso.org/acrobat.jsp>. Acesso em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 8:

Georges Braque. *Compoteira e cartas*. 1913. Óleo realçado a lápis e a carvão sobre tela, 0,810 x 0,600. Centro Pompidou – MNAM-CCI, Paris.

Disponível em: <http://www.georgesbraque.org/images/paintings/Fruit-Dish-Ace-of-Clubs-1913-Oil-gouache-and-charcoal-on-canvas.jpg>

Acesso em 27 de Dezembro de 2012.

Anexo 9:

Paul Cézanne. *La Montagne Sainte-Victoire*. 1905-6. Aquarela sobre papel. Coleção Tate museum.

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cezanne-montagne-sainte-victoire-n05303>

Acesso em 24 de julho de 2013.

Anexo 10:

Paul Cézanne. *Banhistas*. 1890. Óleo sobre tela, 0,29 x 0,45. Musée Granet, Aix-en-Provence, França.

Disponível em: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016331&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9)

[collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016331&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=016331&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9)

Acesso em 08 de Junho de 2013.